

अभिनेयता की दृष्टि से हिन्दी नाटकों का अध्ययन

(१९२०—१९६० ई०)

प्रयाग विश्वविद्यालय की डी० फिल० उपाधि हेतु प्रस्तुत

शोध प्रबन्ध

निर्देशक

डॉ० रामकुमार वर्मा (रिसर्च प्रोफेसर)

प्रस्तुत कर्ता

अवधेश चन्द्र अवस्थी

हिन्दी-विभाग

प्रयाग विश्वविद्यालय

सितम्बर १९७० ई०

दो शब्द

मानव जीवन के साथ रंगमंच का सम्बन्ध दिन-प्रति दिन महत्वपूर्ण होता जा रहा है, किन्तु अभी तक हिन्दी-नाटकों का रंगमंचाय सफलता पर कोई ऐसा ग्रन्थ नहीं लिखा गया, जिसने नाटक और रंगमंच का अन्तर्सम्बन्ध स्पष्ट हो सके साथ ही हिन्दी-नाटकों का समग्र ज्ञान उपर्युक्त दृष्टिकोण से प्राप्त हो सके । हिन्दी नाट्य-साहित्य का इतिहास प्रस्तुत करने वाली अथवा स्वतन्त्र रूप से नाटककारों का कृतियों का नाट्य - शिल्प प्रस्तुत करने वाली अनेक पुस्तकें लिखी गयी हैं, किन्तु हिन्दी नाटक-साहित्य का अध्ययन करने वालों की अभिनेयता का दृष्टि से हिन्दी नाटकों के मूल्यांकन का अभाव बराबर खटकता रहा है, इसलिए कि नाटक का रंगमंच से घनिष्ठ सम्बन्ध होता है । रंगमंचाय सफलता के अभाव में नाटक अपना वास्तविक उद्देश्य पूरा नहीं कर सकता । प्रस्तुत प्रबन्ध में इसी अभाव की पूर्ति का प्रयास किया गया है ।

बाधुनिक हिन्दी नाट्य-साहित्य पश्चात्य तथा भारतीय नाट्य-मान्यताओं के मिले-जुले प्रयास का प्रतिफलन है । हिन्दी नाटकों का संरचना शास्त्रीय तथा स्वच्छन्द प्रवृत्तियों के आचार पर भी की गयी है । नाटक किसी भी आचार पर लिखा गया हो, पर उसका अभिनेय होना उतना ही सत्य है, जितना कि उसका लिखा जाना । प्रश्न यह है कि हिन्दी के पास क्या इस प्रकार के नाटक हैं, जिनका साहित्यिक दृष्टि से मूल्य हो और जो रंगमंचीय दृष्टि से भी उच्च हों । यह विषय बहुत आकर्षक है, पर दुर्भाग्यवश इसपर समग्ररूपेण विचार नहीं किया गया था, इसी अभाव की पूर्ति हेतु गुरुदेव

आचार्य डा० रामकुमार वर्मा से प्रेरणा एवं निर्देशन पाकर इस प्रबन्ध को प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है । अतः सर्वप्रथम उनके प्रति आभार ज्ञापन करना अपना परम पुनीत कर्तव्य समझता हूँ ।

स्क-स्क किरण को एकत्रित करके एक प्रकाश-पुंज निर्माण करने की भाँति यह कार्य बहुत श्रमसाध्य था । रंगमंच तथा नाटकों पर पृथक्-पृथक् पुस्तकें लिखते समय विद्वानों ने इतनातः इन दोनों के अन्तर्सम्बन्धों पर भाविचार किया है । इन दोनों को अपने-अपने वर्ण्य-विषय के अनुसार स्क-दूसरे का उत्पादक कारण माना है । इस दिशा में पाठ्य और अभिनेय नाटकों के बीच सीमा-रेखा खींचकर रंगमंच तथा नाटकों को स्क-दूसरे का पूरक सिद्ध करना हमारे लिए एक आवश्यक शर्त थी । प्रस्तुत प्रबन्ध इस दिशा में प्रथम प्रयास है ।

इन प्रबन्ध का शीर्षक है-- 'अभिनेयता को दृष्टि से हिन्दी नाटकों का अध्ययन' (१९२०ई०-१९६०ई०) । इस प्रबन्ध का समय १९२० ई० से इसलिए चुना गया है कि १९१७ से प्रारम्भ होकर प्रथम विश्व-युद्ध १९१९ ई० में समाप्त हुआ था । इन युद्ध से सम्पूर्ण विश्व प्रभावित हुआ । विघटन के साथ ही देश स्क-दूसरे के समोप जाये और परस्पर विचारों और दृष्टिकोणों का विनिमय हुआ । पश्चिमी साहित्य का प्रभाव हमारे जीवन-मूल्यों के साथ हा शिल्पगत मूल्यों पर भी पड़ा और हमारे साहित्य में परिवर्तन की प्रक्रिया उत्पन्न हुई । पाश्चात्य नाट्य-सिद्धांतोंका प्रभाव भारतीय नाट्य-सिद्धान्तों पर पड़ा और नवीन नाट्य-मूल्यों का निर्धारण हुआ । अतः १९२०ई० से हिन्दी नाट्य-साहित्य में शिल्पगत परिवर्तनों से रंगमंच के नये सन्दर्भ दृष्टिगत हुए । अतः शीघ्रप्रबन्ध का समय १९२०ई० से ही चुना गया है ।

प्रस्तुत प्रबन्ध दो सखों में विभाजित है--

(१) हिन्दी नाटक तथा रंगमंच का सिद्धान्त पदा (संरचना)

(२) हिन्दी नाटकों का प्रस्तुतीकरण पदा (मंचन)

सिद्धान्त पदा में साहित्य में नाटक का स्थान दृश्यविधान, हिन्दी नाटकों का

१६२० ई० के पूर्व रंगमंचाय परम्परा पाश्चात्य एवं भारतीय दृष्टि से नाट्यशिल्प पर विचार, रंगमंच की व्यवस्था तथा नाटकन और रंगमंच के सम्बन्ध पर विचार किया गया है।

विनाय खण्ड में पारसी, लौक्यमी तथा साहित्यिक नाटकों के रंगमंच को देखते हुए उनके प्रमुख नाट्यकारों पर विचार किया गया है। रंगमंच का दृष्टि से शिथिल श्रव्य नाटकों पर विचार करते हुए नाटकों के विविध रूपों— गीति नाट्य, स्त्रीकृष्ण तथा प्रहसन पर विचार किया गया है। यहाँ इन रूपों के लेखकों के प्रमुख नाटकों का अध्ययन किया गया है। नाटक के अभिनव रूप स्कांका तथा रेडियो शिल्प तथा उसके प्रमुख लेखकों का अध्ययन किया गया है। अभिनयता के मानदण्डों का निर्धारण तथा विशिष्ट नाटकीय संस्थाओं पर विचार करके हिन्दी नाटकों को विभिन्न नाटकीय वर्गों में विभाजित किया गया है।

मार्तण्डु-काल के हिन्दी-नाटकों के बाद संस्कृत नाट्य-सिद्धान्तों का अनुकरण बन्द हो गया था। समाज-सुधार, नवजागरण तथा सामाजिक चेतना के लिए लेखकों ने पाश्चात्य नाटकों का यथार्थवाद परम्परा को अपनाया। पारसी रंगमंच को अमृतकारिता एवं सस्ते मनोरंजन के स्थान पर इस युग के नाटकों में गुरुत्व को मात्रा बढ़ी। द्विवेदी युगीन हिन्दी नाटक अपने अनुदित साहित्य में ही अभिवृद्धि पा सके। डॉ० सूर्याय टैगोर, मौलियर गेट तथा टाल्स्टाय के नाटकों का अनुवाद हिन्दी में किया गया।

प्रसाद युगीन नाटकों में भारतीय रस तथा पाश्चात्य शैला-चित्र्य दोनों को प्राप्ति होती है। इस युग में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति पर ठोस, नम्र और तथा साहित्यिक नाटक लिखे गये। मनोविश्लेषण के माध्यम से नाटकीय पात्रों में संघर्ष एवं अन्तर्द्वन्द्व को अवतारण को गया।

डा० रामकुमार वर्मा-युग के नाटकों में यथार्थ और आदर्श का इन्द्रधनुषी संयोग हुआ है तथा सर्वप्रथम हिन्दी-नाटकों में साहित्यिक सुलुचि के साथ ही रंगमंच को भी पूर्ण सम्भावना व्यक्त हुई है। युगान नाटकों में बेकारी, निराशा, मानसिक-असुख तथा कुण्ठा व्यक्त हुई है। जीवन का विकृत पक्ष उभारना ही इन नाटकों का लक्ष्य है।

प्रस्तुत प्रबन्ध में आलोच्य-काल के हिन्दी नाटकों की परखने के लिए भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों के शास्त्रीय दृष्टिकोण का संश्लिष्ट रूप ही स्वीकार किया गया है। नवीन दृष्टियों का प्रेरणा मुझे गुरुदेव डा० रामकुमार वर्मा से प्राप्त हुई है। उनका निर्देशन प्राप्त कर ही यह प्रबन्ध प्रस्तुत हो सका है। अतः उनके प्रति आभार ज्ञापन करने की अपेक्षा उन्हें सादर प्रणाम करता हूँ। वे स्वयं एक विज्ञ नाट्य-शिल्पी और नाटककार हैं, अतः उनसे मेरी प्रत्येक समस्या का समाधान सम्भव हो सका।

अपने प्रारम्भिक गुरु पं० सुमतिनारायण जी 'निराधार' तथा श्रीकृष्णदास, श्री विनीत रस्तोगी, श्री मुख्तियार कपूर, श्रीमती इन्दुजा अवस्थी तथा बन्धु श्री जितेन्द्र इन्दु, श्री राजेन्द्र तिवारी, श्री आनन्द राज, श्री श्रीकृष्ण मोहन खसैना के प्रति भी मैं अपना कृतज्ञता प्रकट करता हूँ, जिनका मौलिक पत्र द्वारा अन्य माध्यमों से सद्भाव एवं सहयोग प्राप्त होता रहा है। इस प्रबन्ध की प्रस्तुत करने में चार वर्षों तक प्रत्यक्ष कया परोक्ष रूप से जिन स्वजनों का मुझे सहयोग मिला है, उनका मैं अग्रे स्वीकार करता हूँ।

शोधप्रबन्ध को पूरा करने में मुझे अभिनय-शिल्पियों के सुभाव भी पत्र द्वारा प्राप्त होते रहे हैं। उन्हें हार्दिक धन्यवाद देता हूँ। प्रबन्ध की पूर्ति के लिए मुझे हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, विश्वविद्यालय पुस्तकालय, पब्लिक लाइब्रेरी, गवर्नमेण्ट लाइब्रेरी, भारती मदन पुस्तकालय तथा अन्य छोटे मोटे पुस्तकालयों एवं वाचनालयों में दानवीन करना पड़ी है। यदि

इन पुस्तकालयों का उचित सहायता प्राप्त न हुई होती तो इन प्रबन्ध की सामग्री सम्पूर्ण न होती । अतः इन संस्थाओं के प्रति भा अत्यन्त विनाश भाव से कृतज्ञता व्यक्त करना अपना परम कर्तव्य समझता हूँ । उन विद्वानों का भी मैं कृतज्ञ हूँ, जिनको कृतियों से मुझे सहायता मिली है ।

प्रस्तुत दशक के हिन्दी नाटक अपने शिल्प-विधान में बिल्कुल भिन्न हो गये हैं । उनमें कथ्य, चित्रण तथा दृष्ट घटनाओं का अर्थ उभाव है । अतः इस दशक के नाटकों को स्वतन्त्र अध्ययन का विषय बनाया जा सकता है । इसा से प्रस्तुत प्रबन्ध में १९६० ई० तक का समय ही अध्ययन के लिए लिया गया है, क्योंकि १९२०ई० से १९६० ई० तक के नाटकों के रंगमंच में स्वरूपता है ।

(अवधेश अवस्थी)

(प्रधान सचिव)

३ प्रयाग स्टेशन रोड

वाराणसी-२

‘भारत नाट्य संस्थान’

अवतरणिका

अवतरणिका

<u>विषय</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
विषय-प्रवेश : दो शब्द	१ - ५
सूचिका	६ - ४१
(क) साहित्य और नाटक	६-२३
(ख) द्रुस्यविधान और रंगमंच की विधा	२४-३३
(ग) हिन्दी नाटकों का रंगमंचीय परम्परा (१६२० ई० से पूर्व) ३४-४६	
<u>अध्याय १ : हिन्दी नाटकों का शिल्प-विधान</u>	<u>४०-६५</u>
(क) भारतीय दृष्टि	४१-४८
(ख) पारश्वात्य दृष्टि	४८-६५
<u>अध्याय २ : रंगमंच की व्यवस्था</u>	<u>६६- ८५</u>
(क) रंगमंच का विस्तार	६६-७५
(ख) रंगमंच की सामग्री	७५-७७
(ग) संगीत व्यवस्था	७७-७८
(घ) वैशेष्य व्यवस्था	७८-८०
(ङ०) प्रकाश व्यवस्था	८०-८५
<u>अध्याय ३ : नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध</u>	<u>८५-१०१</u>
(अ) कथावस्तु	
(क) कथावस्तु की विशिष्ट योजना	८६-८७
(ख) उपयुक्त द्रुस्यविधान	८७-८८
(ग) द्रुस्य एवं चित्रावा	८८-८९
(घ) नतिहीनता	८९-९०
(ङ०) द्रुसान्त-द्रुसान्त	९०-९१

(अ) वातावरण	६९-
(इ) पात्रों की योजना	६२-
(क) मनोविज्ञान	६४-
(ख) संघर्ष और द्वन्द्व	६५-
(ई) सम्वाद	६६-
(क) अभिनय, मुद्रा, गति	
(ख) विनोद, व्यंग्य, हास्य, अतिरंजना	६८-
(उ) भाषा शैली	
(क) पात्रानुकूल भाषा	९०-९०

अध्याय ४ : हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९२०-१९३० ई० तक) ९०२

(१) पारसी रंगमंचीय नाटक	९०२-९१३
(२) लोक नाटक	९१४-९२६
(३) साहित्यिक नाटक	९२७-९३०
(अ) प्रमुख नाटककार	९३०-९३८
(क) पण्डित माधव मुनो	९३०-९३४
(ख) मासकालचक्रवर्ती	९३४-९३८

अध्याय ५ : हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९३१-१९६० ई० तक) ९३९-

(अ) नव्य नाटक	
प्रारम्भिक	९३९-९४४
(१) नीति नाटक	९४४-९४८
(२) लौकिक नाटक	९४८-९५५
(३) नव्य प्रसंग	९५५-९५८
(४) नव्य नाटक	
जीवनकाल प्रवाद	९५९-९७९
लोक नौविन्दवाद	९७९-९८८
उपन्यासक मद्र	९८८-९८९

रामकृष्णकेनोपुरी	१६३-१६७	
डा० सत्येन्द्र	१६७-२०१	
दृश्य-नाटक	२०२-२५४	
दृश्य नाटक	२०२-२५४	
पृष्ठभूमि	२०२-२०७	
सुवत्सामिनी नाटक	२०७-२१४	
डा० रामकुमार वर्मा	२१४-२३५	
हरिकृष्ण प्रेमी	२३५-२४०	
लक्ष्मीनारायण मित्र	२४०-२४३	
उपेन्द्रनाथ बरक	२४३-२५४	
अध्याय -- ६ : हिन्दी नाटकों की नवीन विचारें		२५५-३०६

पृष्ठभूमि	२५५-२६८
ब- स्कांकी नाटक	२६८-२७५
डा० रामकुमार वर्मा	२७६-२८१
उपयुक्तकर मद्र	२८२-२८६
डा० सत्येन्द्र	२८६-२८८
सुवनेश्वरप्रसाद	२८८-२९१
उपेन्द्रनाथ बरक	२९१-२९४
मनमतीचरण वर्मा	२९४-२९६
नव्य स्कांकी	२९६-२९७
बा- रेडियो नाटक	२९७-३०३
रेडियो नाटककार	३०३-३०६

अध्याय -- ७ : अभिनयता के मानक		३०७-३२१
पृष्ठभूमि	३०७-३१०	
अभिनय नाटक के आवश्यक तत्व	३१०-३१६	

लक्ष्मीनारायण मिश्र	१८६-१८७
रामब्रजा भीपुरी	१८७-१८८
डा० सत्येन्द्र	१८८-२००
(आ) दृश्य नाटक	
पुच्छमुनि	२०१-२०६
ध्रुवस्वामिनी नाटक	२०६-२१३
डा० रामकुमार वर्मा	२१३-२३४
हरिकृष्ण त्रिपाठी	२३४-२३६
लक्ष्मीनारायण मिश्र	२३६-२४२
उपेन्द्रनाथ अशक	२४२-२४३

अध्याय ६ : हिन्दी नाटकों की नवीन विचारधारा

२४४-३१४

पुच्छमुनि	२४४-२४६
(अ) स्कांकी नाटक	२४६-२८३
डा० रामकुमार वर्मा	२८४-२८८
उदयशंकर मट्ट	२८८-२९४
डा० सत्येन्द्र	२९४-२९७
मुनेश्वरप्रसाद	२९७-२९८
उपेन्द्रनाथ अशक	२९८-३०२
मावतीचरण वर्मा	३०२-३०५
नव्य स्कांकी	३०५
(आ) रेडियो नाटक	३०५-३११
(इ) प्रसृत ऐतक	३११-३१४

अध्याय ७ : बहिष्कार के नामवजह

३१५-३२६

पुच्छमुनि	३१५-३१८
बहिष्कार नाटक के आवश्यक तत्व	३१८-३२४

पारश्चात्य दृष्टि	३२५-३२७
निष्कर्ष	३२७-३२८
अध्याय ८ : विशिष्ट नाटकीय संस्थाएं	३३०-३४७
पुच्छमृदि	३३०-३३३
१- स्वतन्त्र संस्थाएं	३३३-३४४
२- सरकारी संस्थाएं	३४४-३४७
अध्याय ९ : अभिनेय नाटकों के वर्ग	३४८-४०९
पुच्छमृदि	३४८-३५९
(क) रंगमंच प्रधान नाटक	३५९-३५८
(ख) प्रसंग प्रधान नाटक	३५८-३६२
(ग) ऐतिहासिक वादों के नाटक	३६२-३७६
(घ) समस्या प्रधान नाटक	३७६-३८४
(ङ) विद्वत्क रचित हास्य-व्यंग्य के नाटक	३८४-३८३
(च) समकालीन युगप्रेरित नाटक	३८३-४०९
उपसंहार	४०२-४०७
परिशिष्ट - सहायक ग्रन्थ सूची	४०८-४२४

प्रश्निका
४४४४४४

- (क) साहित्य और नाटक ।
- (ख) दृश्यविधान और रंगमंच की शिक्षा
- (ग) हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा (१९२०ई० से पूर्व)

भूमिका

(क) साहित्य और नाटक

साहित्य और नाटक का अन्तर्सम्बन्ध

कला को दृष्टि से साहित्य और नाटक में विशेष सम्बन्ध है। जिन मानवीय वृत्तियों को साहित्य जन्म देता है, उन्हें साकार रूप देकर नाटक प्रस्तुत करता है। दूसरे शब्दों में यदि मानवीय साहित्यिक वृत्तियों की कला-फिरती वृत्तियों का अवलोकन करना अपेक्षित हो तो वह नाटक के माध्यम से ही सम्भव हो सकता है। साहित्य यदि मानवीय वृत्तियों के दृश्य को प्रकट करता है तो नाटक उसका स्वरूप। साहित्य यदि उन्हें संस्कारित कर मानव में प्रतिस्थापित करता है तो नाटक उन्हें अवतारित कर मंच पर संस्कारित करता है। इस प्रकार नाटक साहित्य का एक सक्रिय पुरक है। गीस्वामा तुलसीदास जब मर्यादा पुरुषोत्तम श्रीराम का स्वल्प अधिकाधिक मानव ग्राह्य बनाना चाहते हैं, जिसे देकर 'जाको रही भावना वैसी' के अनुसार हर किशो की अपनी भावना रुझाकर लगती है, तो उन्हें साहित्य के नाटकांग का सहारा लेना पड़ता है। जनकपुर के स्वयम्बर-मंच पर श्रीराम में पति, बामाता, मलयत्तल, प्रेमा, मयाह, प्रभापालक और दृष्ट निरन्धन जैसे लोक रूप एक साथ विद्यमान हैं, जिन्हें पुष्प-पुष्प वृत्तियों बाँटे मनुष्यों ने एक साथ ही अपने-अपने

शुभिका

(क) साहित्य और नाटक

साहित्य और नाटक का सम्बन्ध

कथा की दृष्टि से साहित्य और नाटक में विशेष सम्बन्ध है। किन्तु मानवीय बुद्धिों को साहित्य जन्म देता है, उन्हें साकार रूप देकर नाटक प्रस्तुत करता है। दूसरे शब्दों में यदि मानवीय साहित्यिक बुद्धि की कलमों-फिरती बुद्धियों का व्यञ्जन करना अपेक्षित हो तो वह नाटक के माध्यम से हो सम्भव हो सकता है। साहित्य यदि मानवीय बुद्धि के प्रथम को प्रकट है तो नाटक उसका स्वयं। साहित्य यदि उन्हें संस्कारित कर मानव में प्रतिस्थापित करता है तो नाटक उन्हें व्यञ्जित कर नभ पर संस्कारित करता है। इस प्रकार नाटक साहित्य का एक सक्रिय प्रारूप है। गीतानी तुलसीदास जब कविता दुराचारी श्रीराम का स्वयं व्यञ्जित मानव प्राण्य माना चाहते हैं, जिसे लेकर 'बाकी रही मानवा वैसी' के अनुसार हर किसी को अपनी मानवा रूपित करने हैं, तो उन्हें साहित्य के नाटकीय का द्वारा देना पड़ता है। कलहूर के सम्बन्ध-नभ पर श्रीराम में पति, बानाता, बलदास, ज्ञानो, बाना, प्रबाना और कुछ विद्वानों के बीच एक एक साथ विमान हैं, जिन्हें पुनः-पुनः बुद्धिों वाले मनुष्यों के एक साथ ही अपने-अपने

दृष्टिकोण से देखा । साहित्य के विविधांग जब एक साथ अपना स्वल्प प्रदर्शित करते हैं तो वे नाटक का वास्तव ग्रहण करते हैं । इस प्रकार नाटक में कथा, काव्य, ऐतिहासिक और विचारों का ही नहीं, बल्कि कलाओं का भी प्रदर्शन एक साथ ही विभिन्न दृष्टियों के दर्शक द्वारा देखा जाता है । नाटक मानवीय साहित्यिक दृष्टियों की समस्त सामग्रियों से पूर्ण होता है । इसी से अपना-अपना इच्छाओं को लेकर उपस्थित होने वाला दर्शक नाट्य-प्रदर्शन से पूर्ण सन्तुष्टि प्राप्त करता है । उच्च, मध्यम और निम्न इसी प्रकार के मनुष्यों की साहित्यिक-दृष्टियों का वास्तव नाटक वास्तव में सही जहाँ में लोक की वृत्ति का अनुकरण होता है । इसी से साहित्य की सर्वांगीण सफल विधा नाटक की परिभाषा निश्चित करते हुए नाट्यशास्त्रियों ने बहुत विषय उस सामग्री प्रस्तुत करते हुए कहा --

‘नाटक में कहीं भी है तो कहीं व्यर्थ है । कहीं क्रोध तो कहीं शान्ति । कहीं हास्य है तो कहीं युद्ध । कहीं काम का वर्णन है तो कहीं वध का ।’

‘सहस्रजन काम की वार्ता में विदग्ध व्यक्ति नीति सम्बन्धी वार्ता में, शैलगण का सम्पत्ति में, वैरागी मोक्ष की वार्ता में, दूर वीर का वीरत्व, रौद्र और युद्ध की वार्ता में, वयोवृद्ध का कर्मास्थानों में और बुद्धिमान लोग सभी सत्त्व भावों में सन्तुष्ट होते हैं ।’

इस प्रकार नाटक की विशालता साहित्य के अन्तर्गत में समाहित रहती है तथा साहित्य अपना साकारता के लिए नाटक का मुहाविता रहता है । दोनों का अविच्छेद अन्तर्निम्बन्ध है । साहित्य यदि पुष्प है तो नाटक

१- लोक वृत्तानुकरणं नाट्यकर्मत्वमाहुतम् ।

उत्साहम नयानां वराणां कर्म सम्पत् ।। (नाट्यशास्त्र)

२- कवचिद्वैः कवचित्तीक्ष्णं कवचिद्वैः कवचित्कमः ।

कवचिदास्यं कवचिद्वैः कवचित् कामः कवचित्कमः ।। १०८ ।। (नाट्यशास्त्र)

३- नाट्य प्रकारं वारंवातनय

उसका सुर्गमि है । साहित्य यदि धारा है तो नाटक छहर । साहित्य की जो दृष्टियाँ स्थान्त, सीमित और अवस्थित रहती हैं तो नाटक के द्वारा सर्वसुलभ असोमित और विश्व विस्थात हो जातो हैं । शरीर और प्राण के ज्ञान हो साहित्य और नाटक का सम्बन्ध है ।

साहित्य का रूप और उसका उदय

जिस विधा का प्रारम्भ ही आनन्द और कल्याण की भावना से प्रेरित हुआ हो उसे 'सत्यं शिवं और सुन्दरं' से युक्त क्यों न माना जाय ? सत्यं शिवं और सुन्दरं में कौन-सा गुण साहित्य में अधिक प्रभावशाली है, यह बतलाना दुष्कर कार्य है, किन्तु विश्वकवि रवीन्द्रनाथ टैगोर 'सहित' शब्द से साहित्य की व्युत्पत्ति स्वीकार करके 'शिव' गुण को अधिक उपादेय एवं मूल्यवान् घोषित करते हैं--

'सहित है साहित्य की व्युत्पत्ति हुई है । आत्मा वास्तुगत जब करने पर साहित्य शब्द में मिलन का एक भाव दृष्टिगोचर होता है । वह केवल भाव का भाव के साथ, भावना का भावना के साथ और गुण्य का गुण्य के साथ मिलन है । यही नहीं वरन् वह बतलाता है कि मनुष्य का मनुष्य के साथ अतीत का वर्तमान के साथ और दूर का निकट के साथ जो है ।'

एक परिभाषा में मिलन शब्द इतना विराट् है कि उसमें सम्पूर्ण विश्व ही विलस्य हो जाता है । यदि साहित्य की इतनी विशाल परिप्रेक्ष्य में हम न जो हैं तो भी मात्र कला रूपों की उसको विश्व-कल्याण की भावना में कोई गतिरोध नहीं जाता । यह विश्व-कल्याण की भावना साहित्य

चलता है। मनुष्य को मानसिक कमजोरी को निष्कासित कर उसमें जीवन के प्रति नास्तिक ललाव उत्पन्न करना ही साहित्य का कार्य है। यहाँ दोनों को कर्तव्य-भूमि की सीमा मिल जाती है --

“साहित्य हमारे धर्म के बाजार पर स्थिर होता हुआ उसी के साथ-साथ उससे प्रभावित होता है और विकसित एवं परिष्कृत होता है।”

साहित्य धर्म का समकक्ष है। अतः उसमें जो समाज, देश और काल की छाया झिल्लायी पड़ती है। इसी सन्दर्भ में साहित्य को समाज का दर्पण भी कहा जाता है। किसी देश कच्चा जाति की चिन्ता-वृत्ति का प्रतिबिम्ब उसका साहित्य ही कहा जा सकता है। अर्थात् साहित्य में उस समाज या देश को जनता का पूर्ण प्रतिबिम्ब झिल्लायो पड़ता है। समाज के इन क्रिया-कलापों का प्रतिबिम्ब साहित्य सत्य के बराबर पर डी करता है। अतएव स्व धर्म में डालने वाले दर्शन साहित्य की उद्वेग-रक्षा के भीतर पन नहीं बढ़ा सकते हैं।

सत्य

जीवनगत सत्य और साहित्यगत सत्य की व्याख्या में अन्तर रहता है। दैनिक जीवन के प्रणिर्ण में सम्पादित होने वाली विभिन्न घटनाएँ जिस प्रकार साहित्य की मनोरम वाटिका में नहीं उपस्थित की जा सकती हैं, उसी प्रकार जीवन का सत्य साहित्यिक के प्रस्तुतीकरण में नगण्य एवं धारहीन है। यद्यपि साहित्य भी दुःख-सत्य कच्चा सारवत सत्य को व्यक्तित्व करके धर्म नहीं बढ़ता है तथापि वह धर्म की इस प्रकार प्रस्तुत

1- पं० रामचंद्र शुक्ल 'रसाक्ष' — हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० १५

करता है कि मुल से मो नम्पक में जाया हुआ व्ययित उसके कौड से सबब निकल मागने में असमर्थ हो जाता है । एकलव्य वस्तु जगत में मलै हो कौयले की तरह काठा रहा हो, पर महाकाव्य 'एकलव्य' के नायक के रूप में यदि श्री रामकुमार वर्मा को प्रशस्त है। उसे मेघवर्ण न कहती तो साहित्य का मार्मिकता स्पष्ट न होती । श्री अयशकर प्रसाद के मनु देवदारु के समान ठमै हैं । यहाँ मो जीवन सत्य के लिए अगत्य होकर मो काव्य सत्य के लिए सत्य है । सत्य को यदि यथायै को सोमार्जी में बाँधकर यथावत् हो रत्ता जायेगा तो वह पाठकों को प्रभावित नहीं कर सकेगा और वे कुपुसकुल कौठरा को छुटन से ऊँचे हुए मनुष्यों को तरह माग निकलेगे और तब प्रभाव न हाठ पाने के कारण साहित्य अपने शिव के गुण से रंजित हो रह जायेगा । यह आवश्यक है कि साहित्य को मनीयोग पूर्वक पढ़ा जाय ताकि तदनुस्य उसका वाचरण कर मानव जीवन मैतिकता एवं कल्याण को प्राप्त हो सके । इस मनीयोग के लिए काव्यगत सत्य अपने सीमारे रहता है । काव्यगत सत्य का प्रयोग साहित्य में सौन्दर्य के लिए होता है जो शिव अर्थात् कल्याण को सृष्टि करता है ।

शिव

मानव जीवन अमावसी की प्रुति के लिए सदैव संयचरत रहता है । प्रुति के साधनों का हर व्ययित अधिकधिक उपयोग करना चाहता है और इस प्रुति को अवश्य हाठता के कारण हो अन्ततः विरोध का उदय होता है । यह विरोध यदि अनैकानैक रंगत प्रुवार्त्ती के अन्त न किया जाता तो मानवता आपसी युद्ध के कारण कमी की विनाश के गती में गिर चुकी होती । पारस्परिक प्रेम की भावना अस्तुत्तु का प्रसार साहित्य ही करता है । मनुष्य अपने कार्यों का प्रतिकूल चाहता है, यह प्रतिकूल उसे अधिकधिक बढ़ने का प्रोत्साहन देता है । इसी भावना से मानवता का अधिकधिक कल्याण होता है ।

‘मनुष्य अपने को जीर्णों में और जीर्णों को अपने में घेरने का सतत अभिलाषी रहता है । उसके समस्त कर्मा का यही अर्थ है । मनुष्य के हृदय को यह आत्म-स्वयं की अनुभूति जो अभिव्यक्ति के रूप में छिपिष्ट होता है साहित्य है ।’

दुःख-दुःख से आप्लावित परिस्थितियों का चित्रण कर तथा अनुभव प्रेरणा और सम्यक्दृष्टि प्रदान कर साहित्य मानवमात्र के कल्याण को कामना करता है । साहित्य का रचयिता इस कल्याणकारी भाव का निरावर नहीं कर सकता है । वह अपने प्रयास से समाज और देश में शिव प्रयत्नों को ही अपेक्षा करता है । साहित्य के कौट में युग परिवर्तन एवं समाज संस्कार को समित किया रहती है । दूर में दया, वात्तताओं में सेवा, ठाकू में सहायता और मूर्ख में विद्वानों की प्रेरणा उत्पन्न करने का भ्रम साहित्य को ही प्राप्त है । साहित्य को यह प्रकृति ही उसके प्रति वाद और सम्मान को भावना बनाए हुए है । यदि साहित्य शिवत्व के स्थान पर विद्वत्ता और धृष्टता का प्रतिस्थापक होता तो उसके प्रति भी राग और द्वेष का भाव अनुभूति में नष्ट गया होता । यह शिवत्व अनुन्दर के माध्यम से कभी सम्भव नहीं है । अन्धकार जो कुम्पता का प्रतीक माना जाता है कभी विश्व-कल्याण नहीं कर सकता और इसीलिए शिवत्व के गुण के बाद ही सुन्दर की कल्पना साहित्य के लिए की गयी ।

सुन्दरम्

जो कुछ दुर्गति के द्वारा ग्रहण किया जाता है अन्धता किसी दुर्गति का चित्त होना अभिहित है, उसे सुन्दर होना चाहिए । साहित्य का सुन्दरता आवश्यक है । वह किसी रमणी के शीन्धरी की भांति नष्ट नहीं होता ।

रमणी को सुन्दरता आयु के साथ ही ढल जाती है पर साहित्य जिन मायुक्त साधनों में किसी सुन्दरता का उत्पत्ति कर देता वह अक्षुण्ण रहती है । साहित्यानन्द को ज्ञानानन्द सहीदर कहने के पीछे भी यही भाव हो सकता है कि ईश्वरीय ज्ञानानन्द की प्राप्ति हो साहित्य का ज्ञानानन्द भी उदा स्कर रहता है । यह सौन्दर्य ग्राह्यता का दृष्टि के साहित्य में अत्यधिक अव्यक्त है ।

जीवन की बाह्य कुम्भताओं से ऊँकर मनुष्य अत्यधिक परिवर्तान्त हो जाता है । इन विडम्बना से ऊँकर हो वह जीवन के पराङ्मुख होने को बात सोचने लगता है । इसी समय साहित्य उसके समस्त जीवन का सौन्दर्य सौलकर रहता है, जिससे मानव में जीवन के प्रति पुनः आकर्षण उत्पन्न हो जाता है , उसे जीवन में ज्ञानानन्द जाने लगता है । उसका भटकना रुक जाता है, क्योंकि युगों का सौन्दर्य एक करने के रूप में साहित्य उत्पु है उसके समस्त निरन्तर करता रहता है । यादों इस करने के किनारे बैठकर निरन्तर अंशुलि मर-मर कर भाव स्वी अनुत-जड़ का पान करता है और जीवन का सुगम मार्ग प्राप्त करता है ।

“साहित्य जीवनयापन की कला बताता है । जीवन के भीतर का सौन्दर्य सौलकर रह देता है । युगों के सन्देश को प्रिय रूप में उपस्थित करके प्रयास बिना ही बता देता है कि भटकने की आवश्यकता नहीं है, जीवन का मधुर मार्ग यह है ।”

इस प्रकार सत्य, शिव तथा सुन्दरम् रूप का वास्तव साहित्य कभी निरुद्देश्य नहीं हो सकता । साहित्य का उद्देश्य इन्हीं गुणों को अधिकतम अधिकतम करके मानव- चरित्र का निर्माण करना एवं समाज

का पुष्टि करना होता है। साहित्य के माध्यम से जब ऐतक के दुःख के भाव सामाजिकों में रस सृष्टि कर उनको मानसिक भावभूमि बढ़ कर तदनुकूल क्रियाएं कराने में समर्थ हो जाते हैं तब साहित्य सामाजिक परिवर्तन का कारण बनता है। जैसे राष्ट्रों एवं जातियों को पतन से निर्माण की ओर ले जाने का भव साहित्य की ही है। निराशा के अन्वकार में हमने हिन्दू-जनता को प्रकाश किरण देने वाला 'रामचरित मानस' जैसी बहु आचरित प्रतिष्ठित कृति साहित्यांग ही है। यह इस तथ्य की स्पष्ट करती है कि साहित्य में वह शक्ति विद्यमान है जो मूर्तों में प्राण फूँक सकती है। यह साहित्य के प्रताप का ही फल है कि जीवन से अत्यधिक प्रेम करने वाला व्यक्ति युद्ध के मैदान में ठीक-हितायी छेड़ी पर प्राण रक्कर बीर रस को साक्षात् मूर्ति बन जाता है। शक्ति से हीन जीवन के द्वारा कापुरुषत्व भी साहित्य की छलकार से पुंसत्व प्राप्त कर विश्व-कल्याण की भावना से भर उठता है। मानव समाज की ही नहीं, जीव मात्र की हित कामना साहित्य के द्रोह में मरो रहती है। किसी भी प्रकार के कष्ट से छारा-पाया मानव-साहित्य मृत की सीतल शक्ति में दो फल सुसंपूर्ण सांस ले सकता है।

सृष्टि में शिव

यह हित कामना अपना शिवत्व का साहित्यांक व्यष्टि के मस्तक पर सोलह हाथा ही नहीं करता, बल्कि वह एक-एक कर बहुतांशों को प्रभावित करता है। साहित्य का उद्देश्य सृष्टि के हित के लिए होता है। कोई स्वान्त में बैठकर साहित्य के अध्ययन से अपनी आत्मसृष्टि कर सकता है, पर साहित्य के अपने सम्पूर्ण आलीक से एक के स्थान पर लोक की हित-कामना की आवाज करता है। साहित्य की यही शिवत्वमयी भावना उसे नाटक के स्वीय बना देती है।

नाटक समष्टि की वस्तु है। व्यवित मँ हो पड़कर नाटक का भाव ग्रहण करने का प्रयास करे, पर मानव की साहित्यिक वृत्तियों को मुक्त रूप धारण कर नाटक के द्वारा उपस्थित होता है, उसका भाव समष्टिगत हो सम्भव है। नाटक दृश्य रूप में हो अपने समस्त नफ़ल स्वल्प को प्रस्तुत कर पाने में सक्षम होता है। यह दृश्यांकन कितो नाट्य-शाला जैसा कुछे रंगमंच पर होता है, जहाँ एक स्थावर हजारों दर्शक अपना भावनाओं की सन्तुष्टि प्रदान करते हैं। एक साथ ही सुख-दुःख को भाव-धारा में डुबते उतराते हैं और भावीदक्षित होकर साहित्यकार की भावनाओं के रंग में रंग, नाट्य-शाला से बाहर जाते हैं। इस प्रकार समष्टि की प्रभावित करने की साहित्यिक-छाछा सख्य ही पूर्ण हो जाता है। इसी सन्दर्भ में नाटक, साहित्य का अफ़ल पुत्र सिद्ध होता है। किस प्रकार पिता की इच्छाओं को पूरा करने वाला पुत्र, गुप्त को इच्छाओं के अनुसार बलने वाला शिष्य समाज में बहिकाधिक समाहृत एवं प्रतिष्ठित होता है, उही प्रकार समष्टि की प्रभावित करने की इच्छा सफलतापूर्वक निमाने की क्षमता रखने वाला नाटक समाज में बहिकाधिक सम्मान पाता है। बहु समाहृत होने के कारण नाटक साहित्य की अन्य विधाओं की अपेक्षा अधिक सफल कहा जाता है। इस बात का स्पष्टीकरण साहित्य की अन्य विधाओं पर एक विरलम दृष्टि डालकर किया जा सकता है।

काव्य-छेठी

काव्य-छेठी साहित्य की सर्वाधिक प्राचीन छेठी है। दुबरे सख्यों में काव्य साहित्य की प्रारम्भिक छेठी है। काव्य-दृश्य बाटिका का पुण्य है जो चिन्तन की रूप में अधिक समय तक खिटा नहीं रह सकता। वानन्द दृष्टि के कारण जब भावों की बाढ़ जाती है तो काव्य की बोधियाँ अधिक प्रभावशालिनी एवं मननीयक ढंग से प्रस्तुत होती हैं। जिन बोधियों के अवलोकन से पाठक के मन झीकत होते हैं और मरुर निवार से कण-सुख प्राप्त होता है, ऐसे काव्य का उरीवर प्रति हृदय एवं रीति स्वी छर द्वारा पाठक को सुख-

अन्तर्गत स्व मधुरानन्द प्रदान करता है । दूसरे शब्दों में काव्यानन्द का पूर्ण लाभ पाने वाला पाठक ज्ञानानन्द-सुख का अनुभव करता है । काव्यकार को कल्पना-शक्ति में विवरण करने का सुछा पुल प्राप्त होता है । इसी प्रकार काव्य-शैली में लेखक के छिरे हुए, अविष्य तथा वर्तमान सभी कहो नामों की सुछी छुट रहती है । यों तो भाव और क्रिया के समन्वय का समर्थन काव्य भी है पर यहाँ क्रिया अधिकतर भाव जगत में ही उठान भरती रहती है, उसकी जीवनीपर्यायिता एक कल्पना बन जाती है । कवि अपनी बातों कहने में स्वतन्त्र होता है । उसे पाठक या अन्य किसी का भय नहीं रहता है, उसकी पराक्षा भी कहीं सुछे स्थान पर नहीं होती । यदि उसका काव्य पाठक परमन्द नहीं करेगा तो शायद उसे पता भी न चलेगा कि किसका दृष्टि में वह टक्किर नहीं हुआ । कवि यदि अन्यथा प्रचार का बाड़ा उठावेगा तो उसका जैसा प्रयास अरुण्य-रोदन को भाँति रहेगा वो अधिक प्रभावशाली ही ही नहीं सकता है । सफ़ल कवि की बात दूसरी है ।

कथा शैली

वास्तविक चिन्तन के युग में जितना प्रचार और प्रसार इस शैली का हुआ है, उतना किसी का नहीं हुआ । इस शैली में भी बुद्धि एवं हृदय-पक्ष का सुनझला गुन रहता है । कथाकार कथा में उठान तो नहीं भर सकता, पर चरित्रों को उड़ा करके समय अपने नस्तिष्क का सुख प्रयोग कर सकता है । वह ऐसे पात्र दे सकता है जो वास्तविक जगत में सम्भव ही नहीं । जैक बार कथा के पात्र हाड़ मांस के न रहकर भावना-शक्ति के सिखाड़ी मात्र रह जाते हैं । काव्य की भाँति ही कथा की शैली भी स्वान्त में वामन्द प्रदान करने की सामता है परिपुष्प रहती है । किसी निश्चित प्रमाण को इसके छिरे आवश्यकता नहीं है । जब बाधा, जहाँ बाधा एक जैसा पाठक कथा शैली की उपलब्धियाँ प्राप्त करने के छिरे कहानी कथा उपन्यास का उपयोग

करने लगता है । इसकी शैली में समय स्थानादि की सीमाओं का कोई बन्धन नहीं रहता है । स्वयं उपन्यास जैसा कहानी का कथावस्तु में ठेक का अपना व्यक्तित्व उभरता चलता है । वह स्वतन्त्र रूप से अपने पात्रों को जैसा स्थिति को आलीचना करने के लिए अधिकृत है । वह अपने पात्रों को अपने अनुसार सींचातानी भी कर सकता है । वह पात्रों का मुस्ताब नहीं, पात्र उसके मुस्ताब रहते हैं । वह स्वयं ब्रह्मा है, अपनी सृष्टि जैसी चाहता है, वैसा रहता है । उसे पाठकों की भी जितनी चिन्ता नहीं, जितनी एक नाटक के रचयिता को दर्शकों का रहती है । अतः नाटक को शैली इस काव्य जैसा क्या-शैली क से भिन्नता रहती है ।

नाट्य शैली

नाटकीय कला मानव जीवन में जाने वाले उन क्षणों के समान है, जिनके अवधान में सारा प्रकृति रंग उठता है । समस्त वातावरण एक अनुभूत रंग में रंजित दिखायी पड़ता है । सभी प्राणी एक अवर्णनीय उत्साह में बने कार्य करते दिखायी पड़ते हैं । पेड़-पौधे, पशु-पक्षी, कीट-पतंग सभी ईश्वरीय प्रेरणा से प्रेरित किंवा अत्युक्त भाव-भूमि पर आनन्दमयी झुंझा का अभिनय करते दिखायी पड़ते हैं । जिस स्थिति का वर्णन करने में बड़े-बड़े कवि भी शब्द हीन हो गए, वह स्थिति जिस समय अन्तःकरण के मंच पर प्रकट होती है तो शरीर का तार-तार उत्साह से भर जाता है । रोम-रोम प्रफुल्लित हो उठता है । हर काम में अत्यधिक आनन्द प्रतीत होता है, हर स्वास चन्दन चित्तरंजी प्रतीत होती है । अभाव दुःखचिन्ता और व्याधियाँ आकाश-कुसुम की भाँति विह्वल हो जाते हैं । यह स्थिति जिस मनुष्य के जीवन में आती है, वही इसके महत् सुख का अनुभव कर सकता है । कालिदास के 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' में शाकुन्तला का चित्रण सर्वोत्कृष्ट ही गया है । साहित्य की भाँति ही नाटक की भी समाप्ति का दर्शन कहा जा सकता है । यह ऐसा पुण्य है जो नाट्य-लेखक के अन्तःपरा के देवी आनन्द के पराजय-क्षणों से निर्मित होता है । इसीलिए नाट्य

वर्षण पर पड़ने वाला प्रकृति-विम्व और अधिक रंग रंजित हो उठता है, जिसे देखते ही दृष्टा मंत्रमुग्ध हो जाता है । व्यंगित-वैशिष्ट्य मूढ जाता है । जीवन के विशेष घण्टों का स्थिति मूढ हो व्यंगनाय हो पर नाटक में वह व्यंग्य नहीं है । इसी सम्बन्ध में नाटक क्लानन्द सहीदर होकर पंचमवेदादि कहा गया है ।

नाट्य-शैली में जहाँ यह विशेषता है, वहाँ उत्तम कठिनाइयाँ भी हैं । नाट्य शैली में ऐतक पूर्णतया पार्श्व के आधेन रहता है । उसके पास जिवर जाति है, ऐवक की माँति वह उनके साथ उबर हो ला रहता है । इसी अतिरिक्त उसे रंगमंच तथा दर्शकों का ध्यान भी रहना पड़ता है । वह इनको उपेक्षा के आगे नहीं बढ़ सकता । काव्य एवं कथा शैलियों से तुलना करने पर नाट्य शैली का स्वल्प पूर्णतया स्पष्ट हो जाएगा । काव्य एवं कथा शैलियों में ऐतक का अपना स्वतन्त्र व्यंगितत्व स्वतन्त्र रूप से प्रकट हो सकता है । नाट्य ऐतक अपने में ही पूर्ण नहीं है । वह दर्शकों के नास्तिक से सीधता है और अभिनेता के मुक्त से बीछता है । उसके सम्बाध दर्शक और अभिनेता को छेकर हो नहीं चलते, वरन् रंगमंच की नास्तिक सीमावर्ती (रंग, प्रकाश, प्रभाव तथा सज्जाकार और वे सभी उपाधान जो नाटक को अभिनीत करने में सहायक रहते हैं) को भी अपने में समाहित करते हैं । यनाई हाँ नागती है कि नाटकीय नियम उनपर नास्तिक नियम की सीमावर्ती और नास्तिक घटनावर्ती तथा व्यंगस्थापकों द्वारा उपर लाये गए हैं । नाटककार पर दूसरा बन्धन अभिनेता का भी रहता है । वह अपनी कृति में किसी ऐसी तत्व की सृष्टि नहीं कर सकता जो अभिनेय नहीं है । रंगमंच की सुविधावर्ती को सदा ध्यान में रखकर ही रचना करनी होती है । इसी सम्बन्ध में नाटककार का नास्तिक कवि और कथाकार के व्यंगितत्व की सीधता अधिक कठिन और चिन्मकारी का है । वह चिन्मका के रंग और शैलावर्ती की तरह नाटक में समाधान का नास्तिक रूप ध्यान पर बैठे हुए दर्शकों के समता

* I don't select my methods, they are imposed upon me by a hundred considerations by the accidental -

एक निश्चित समय में करता है। दर्शक का मुख्य यहाँ सर्वापरि है। उसके अभाव में नाटक की उपलब्धता के बारे में कुछ सोचा हो नहीं जा सकता।

नाटक में भी क्या रहती है, पर उपन्यास की क्या है स्वयं अन्तर रहता है। उपन्यास की क्या स्वयं ऐक्य द्वारा बताई जाती है, किसी समय तथा स्थानादि की सीमाओं का प्रतिबन्ध नहीं रहता है। उपन्यास का पाठक एक ही बैठक में समस्त वस्तु वास्वाहित करने के लिए परिकल्प नहीं रहता। जिस वास्वाद-बिन्दु पर वह अपना पठन छोड़ता है दूसरे दिन वहाँ से प्रारम्भ कर सकता है। नाटक के दर्शक के साथ यह सुविधा नहीं है, उसे एक ही बैठक में सम्पूर्ण नाटक का वास्वाद लेना ही पड़ता है। यदि वह वास्वाद में बहुरि का अनुभव करता है और एक बार उसे छोड़ देता है तो पुनः उसे छोटाया भी नहीं जा सकता है। नाटक की क्या दर्शक के समक्ष उद्घाटित होती है। जिसके लिए पूर्ण योजना की आवश्यकता पड़ती है। कवि कभी कभीकार इसीलिए अपने व्यापार की सर्व सुष्ठम समझता है कि उनके व्यापार के वास्वाद के लिए किसी विशेष तैयारी की आवश्यकता नहीं पड़ती। उन्हें उन तमाम प्रवाहों को कुटाने का पुन प्रवास नहीं करना पड़ता। जिसके अभाव में एक नाटक ऐक्य अपनी बात उपस्थित ही नहीं कर पाता। समय की सीमाओं से मुक्त कवि चार पंक्तियों के मुक्त से लेकर सात सप्ताहों का महाकाव्य तक रच सकता है, पर नाटककार के दर्शक हाड़-नांस के को होते हैं, जो एक बैठक में बिना ताकती प्राण्य शक्ति अधिक देर तक बैठ नहीं सकते। उनके पास भी हाड़ नांस के को हैं जो कभी हैं, भूत-प्रायः से पीड़ित होते हैं और बारान करने की क्षमता रखते हैं। इन वाक्कीय वाक्यतियों पर आधारित

1- "A play without an audience is inconceivable."

2- "A Drama is never really a story told to an audience
it is a story interpreted before an audience."

The theory of Drama Page 21.

नाटककार कभी भी सुलकर बैठ जाने में असमर्थता का अनुभव करता रहता है ।

नाटक का प्रदर्शन एक बार प्रारम्भ होने पर पुनः रीका नहीं जा सकता । इसीलिए उसका एक-एक शब्द, एक-एक प्रभाव कानान के निकले हुए तीर के समान होता है, जो पुनः छांटाय़ा नहीं जा सकता । पाठक पुनः छोट कर कविता या कथा का वा-वाद छ सकता है, बल्कि पुनः-पुनः समझकर पढ़ने में काव्य का रस स्पष्ट कर लेता है, पर नाटक में अभिनेता न तो किये हुए अभिनय द्वारा छोड़े हुए प्रभाव को पुनः अनुप्राति करा सकता है और न दर्शक हों उसे स्वाकार करने के लिए तैयार होता है । वह कथाकार को तरह स्थिति का वर्णन कर दर्शक के भागतैम की बांध में नहीं सकता है । मौखिक चित्रण के सम्बोधन से कथाकार अपना कवि अपने पाठक को छुआवा दे सकता है, पर नाटक का दर्शक बहुत सकल एवं सावधान होकर बैठता है । उसे मौखिक दृश्यों के जाह में नहीं बांधा जा सकता है । नाटककार स्थिति का छेत्त मर करता है, किये प्रस्तुत करने का वाचित्व प्रस्तुतकर्ता का रहता है ।

नाटक एक सम्मिलित कला है, जिसमें लेखक से लेकर कार्यकर्ता और दर्शक तक का सहयोग अपेक्षित रहता है । इन ई समस्त विन्धेदार व्यक्तियों के सम्मिलित प्रयास से ही नाटक अपना सम्पूर्ण प्रभाव उत्पन्न कर पाने में समर्थ होता है । इस कारण नाटककार का वाचित्व कठिन और संदिग्ध अवश्य है, पर प्रभाव की दृष्टि से वह सबसे अधिक देवा समाज की करता है । इसी से नाटक सर्वाधिक सम्भावित होता है । नाटककार को इस सफलता के जाने ही कथाकार एवं काव्य-कार छुटने टुक पड़े हैं । उत्थान-पतन और अन्य सामाजिक परिवर्तनों में नाटक का वाहातीत योग रहता है । कम समय में ही नाटक फिर प्रभाव की स्थायी हाप समाज पर छोड़ता है, जतनी स्थायी हाप वाचित्व की अन्य विचारों नहीं छोड़ सकती । समस्त वातावरण ही नाटक

के प्रभाव से ऊँचा-उतराता प्रतीत होता है । यदि आज का चित्र उदात्त तत्त्व को भी अपना लेता तो समाज का माबो निर्माण अब तक हो गया होता ।

नाट्य शैली का विशेषताएं

नाटक की शैली अन्य साहित्य की कथा या काव्य-शैलियों को अपना किस प्रकार महत्वपूर्ण है, इसपर ऊपर प्रकाश डाला जा चुका है । यहाँ नाटक की सर्वाधिक महत्वपूर्ण एवं ~~अत्यंत~~ प्रमुख विशेषता पर कुछ कहना बहुत अपेक्षित है ।

दृश्य काव्य

युगों से काव्य जन-रुचि का कण्ठ-हार बना रहा है । काव्य का चरित्र जो समाज में जादूई और पर्यावरण स्थापित करने वाला होता है, यदि स्वल्प धारण कर जनता के समक्ष उपस्थित हो जाये तो जनता पर उसका बहुत अधिक प्रभाव पड़ता है । नाटक में काव्य के सभी गुण तो रहते ही हैं, किन्तु दृश्य रूप होने का गुण विशेष रहता है । नाटक कौटुम्बिक के माबो का अनुकरण बताया गया है^१ ।

समस्त ज्ञान-शिल्प कला-योग और कमीदि नाटकों में विद्यमान रहते हैं । नाटक में दृश्यरूप से सुन-हाया भी है । यह हाया वास्तविकता से भिन्न होती है । वास्तविक संसार की भाँति फैलकर हमें कोई जानन्वानुभूति नहीं होती । पर नाटक में उन्हीं की अनुभूति फैलकर हम प्रसन्न होते हैं । नाटक के मंच पर चढ़कर बोक्स की कुम्भारों भी जानन्व

१- कौटुम्बिकस्यास्य सर्वस्य नाट्य भावबुद्धीर्जनम्

नतज्वारं न तच्छिल्पं न वा विद्या न वा कला ॥

न संवीची न तत्कर्म नास्तेऽस्मिन्मन्त्रे दृश्यते ॥ (नाट्यशास्त्र, पृ० १ १०७)

का लुप्टि करने लगता है । यह वास्तविकता की अनुपुति हो नाटक है । इसी अभाव में नाटक की कल्पना हो असम्भव है । इसलिये मैं अनन्य 'कल्पना' का स्यादुक्ति-नाट्य' कहकर इसी बात को पुष्टि करते प्रतीत होते हैं । एक अन्य स्थान पर वह इस स्थापना पर कुछ देते हुए कहते हैं -- 'स्पष्टदृश्यता' योच्यते मंच पर अभिनीत होने के कारण ही नाटक को दृश्य कहा जाता है । वह अनुग्राह्य है और इसी सन्दर्भ में नाटक रूपक कहा जाता है । नाटक को रूपक इसलिए भी कह सकते हैं, क्योंकि उसमें नाटकीय पात्र अथवा अभिनेता पर वास्तविकता का आरोप किया जाता है । इस प्रकार नाटक रूप या रूपक नामों से अभिहित किया जाता है । यह रूप अथवा रूपक या उसके दृश्यत्व को पुष्टि करते हैं जो उसके अंग मात्र हैं ।

रूपक का स्पष्टीकरण नाटककार अभिनय के द्वारा करता है । अभिनय में उसे अभिनेता और दर्शक का सहयोग अपेक्षित रहता है । इनके बिना रूपक अधूरा है । इस बात से यह सर्वथा सिद्ध है कि अभिनय तत्त्व नाटक का एक महत्वपूर्ण अंग है । अभिनय नाट्यरूपी शरीर के पेर है, जिसके अभाव में वह पंगु है । अभिनय नाटक की वह मूल्य है, जिसे बिना वह बिम्बा नहीं रहस्यमयता ।

इस प्रकार साहित्य में नाटक का विशिष्ट स्थान है । नाट्य शैली के समस्त साहित्य की अन्य शैलियाँ उसी प्रकार भोक्तान हो जाता है, जिस प्रकार किसी नागर व्यक्ति की उपस्थिति है ठीकसे मन्द पड़ जाती है । यह नागरव्यक्ति ठीकनुर्ण है भी परिचित रहता है तथा अपने गुणों में वैशिष्ट्य भी रहता है । नाट्य शैली, (जिसकी रंगमंच अपनी विशिष्टता है) में साहित्य की अन्य सभी शैलियों के गुण विद्यमान रहते हैं । नाटक में काव्य, कथा, रंगीतादि ही नहीं, साहित्य के आधुनिक बीच इतिहास तथा झगड़ इत्यादि का भी ज्ञान सुतल्य धारण करता है । कोई ऐसा विषय नहीं जो नाटक को शैली में समाविष्ट

नहीं सके । साहित्य के इन्द्रधनुष में नाटक का रंग सबसे चटक है तथा इसके फलक पर सभी रंगों का आभास प्राप्त किया जा सकता है । साहित्य के विभिन्न आयाम स्वी सुहृद्यों में नाटक उत्कृष्ट प्रकार मिश्र है, जो साहित्य की स्याति को जन-जन तक पहुंचाने में समर्थ होता है । एक प्रकार में राजनीति, समाज-सेवा, साहित्य-रचना आदि के अन्य अनेक गुण भी एक साथ प्रतिभासित होते रहते हैं । वह अनेक व्यक्तित्वों को जोड़कर सामाजिकों के समक्ष उपस्थित होता है । ऐसे विविध गुण सम्पन्न प्रकार की भांति ही नाटक का विधा साहित्य स्याति सभी स्तर के जन समुदाय तक पहुंचती है । इसीलिए यह सत्य है कि साहित्य में नाटक वह अनमोल मौता है, जिसको कान्ति है मानव-कल्याण का आलोक जन-जन तक पहुंचता है ।

(स) दृश्य विधान और रंगमंच की विधा

नाटक के प्रस्तुतीकरण में दृश्य-विधान और रंगमंच की विधा अपने परिवेश में महत्वपूर्ण है। दृश्य-विधान से तात्पर्य उस विशेष स्थिति से है, जिसमें नाटक की कथावस्तु के अनुसार विविध दृश्यों के संयोजन की प्रक्रिया निर्धारित होती है। कथावस्तु के दृश्यों के विकास के लिए जिस दृश्य को जिस क्रम में रखना चाहिए, वही क्रम दृश्य विधान का निर्धारण करता है। इसके साथ ही कथा की ऐसे विविध दृश्यों में संयोजित करने की कला प्रदर्शित होती है, जिसमें कथानक के विकास में किसी प्रकार का व्यवधान उपस्थित न हो। यह और कथक दृश्यों की योजना का क्रम भी इसके निर्धारित होता है। रंगमंच पर जो कथक दृश्य बिना परिष्कारी रंगमंच के उपस्थित नहीं किये जा सकते, क्योंकि रामकण्ठ के दो विविध कर्णों का प्रस्तुतीकरण एक-दूसरे के बाद नहीं हो सकता। उन दोनों के बीच में एक कथक दृश्य--राजमार्ग, नदी का पौराणिक आदि पिछाना आवश्यक होना, नहीं तो दृश्यों के संयोजन में कठिनाई उपस्थित हो सकती है। इस भाँति दृश्य विधान कहाँ एक ओर कथा के स्वाभाविक विकास की ओर संकेत करता है, वहाँ दूसरी ओर वह उसके प्रस्तुतीकरण की सुविधा भी ध्यान में रखता है।

रंगमंच की विधा यद्यपि दृश्य-विधान की भी अपने में समाहित करती है, यद्यपि ऐसी लोक परिस्थितियों की भी सुझावती है, जिसमें सुदृष्ट की वास्तविकता और प्रामाण्योत्पादकता वही के समक्ष उभर सके। इसमें इन समस्त उपकरणों का समावेश हो जाता है, जिससे रंगमंच दृश्यों की उत्तुंग प्रदर्शन-शक्ति कम सकता है। इसके अन्तर्गत वे सभी कार्य-कलाप भी आ जाते हैं, जिससे कि नाटक, दृश्यकाव्य की संज्ञा प्राप्त करवा है। अतः रंगमंच की विधा लिखित नाटकों

की साकार करने में समर्थ होती है ।

इन दोनों सम्बन्धोंपर कुछ विस्तार से विचार करना आवश्यक है ।

:क: दृश्यविधान

नाटक उपन्यास से इस बात में भिन्न है कि वह जीवन के संवेदनशील प्रसंग ही चुनकर करता है । जहाँ उपन्यास जीवन की गतिविधियों का निरूपण विस्तार से करता हुआ एक कथा-मंथन उपस्थित करता है (जिसकी कोई सीमा नहीं है) वहाँ नाटक केवल उन प्रसंगों को ग्रथित करता है जो रंगमंच के सीमित समय में जीवन की किसी प्रमुख संवेदना को उभार सकें । इस रूप में नाटक कथा की ऐसे व दृश्यों में विभाजित करता है, जो क्रमिक रूप से किसी कथ्य की नेत्रों के समक्ष उपस्थित करने में समर्थ होता है । संक्षेप में नाटक का दृश्य-विधान जीवन का एक संक्षिप्त और क्लिष्ट रूप है, जो संक्षिप्त रूप में जीवन का विस्तार व्यक्त करता है । यह दृश्य विधान वास्तव में कार्य और कारण की मंथन से सम्बन्ध होकर बिकासीभूत हो रहता है । जिस नाटि किसी युक्त में कुछ से पहले पुण्य का विकास नहीं होता, उसी प्रकार दृश्य-विधान की एक क्रम की दृष्टि में रहता है । रंगमंच की प्रत्येक संवेदना इसी दृश्य विधान के माध्यम से प्रकट: कट्टर होती है तथा उन्हें व्योक्ति करने में ही नाटककार का सबसे बड़ा कीलक है । इस दृश्य-विधान के अन्तर्गत निम्नलिखित उपकरणों पर विचार करना आवश्यक है :-

१- स्वाभाविक प्रगति

२- कुंठित

३- कथा का क्रमिक अनुपादन

४- एक निश्चित क्रम

१- स्वामाविक प्रगति : स्वामाविक प्रगति से तात्पर्य है कि कया की प्रमुख सम्बेदना ऐसे तर्जों का संयोजन कर के कि उसका प्रचार किसी धरिता की भांति बविच्छिन्न और अतिष्ठत रहे । धत्य और कसना दोनों का संयोजन इस स्वामाविक प्रगति में सहायक हो सकता है । कि प्रचार बाह्या-वस्था से जीवन की अवस्था और जीवन की अवस्था से प्रौढ़ावस्था का विकास होता है, उसी प्रकार कया की स्वामाविक प्रगति में कया का अधिक विकास होना अनिष्ट है ।

२- कुसुष्ठ -- यह प्रगति कुसुष्ठ को जन्म देती है । सामान्य जीवन में घटनाएँ कि नति से अज्ञात होती हैं, उस नति में कुसुष्ठ रचना आवश्यक नहीं है, किन्तु जब यही घटना दुस्वविमान के जन्मदात्री होती है, तब वे अपने साथ एक कुसुष्ठ भी लाती हैं । अतुत्यास्त रूप से घटनाओं की परिणति दुस्व-विमान को एक विशेष आकर्षण प्रदान करती है । यही आकर्षण दुस्व-विमान का मेलवण्ड है, जो कुसुष्ठ से जोधित होता है ।

३- कया का अधिक उद्घाटन -- कुसुष्ठ से ही कया का उद्घाटन होता है । कि प्रचार बाह्यस्थी ऊँचा में किसी घाटक पुष्प की संकुटियाँ कुनः कुली जाती हैं, उसी प्रकार कुसुष्ठ की आवेगशी विज्ञाता कया के विभिन्न पतरों को दुस्वविमान के माध्यम से उद्घाटित करती है । कि प्रचार से कया के विभिन्न कों का उद्घाटन होता है, उसी प्रकार वही या घाटक को जीवन के ग्रीड में एक अन्तर्दृष्टि प्राम्य होती पड़ती है, उस जीवन में वह मिलने लगता है और वह उत्पुक्ता से कया के विकास में आत्मविभोर हो उठता है ।

४- एक विशिष्ट कु -- घटना के उद्घाटन में एक विशिष्ट कु की स्थापना होनी आवश्यक होती है । यदि किसी सामान्य परिस्थिति से किसी विशिष्ट परिणाम की सम्भावना उत्पन्न होती है तो उसे व्यवस्थित रूप से दुस्वविमान का आवश्यक नाम नामना चाहिए । इस कु में संयुक्त पुन की आवश्यकता होती है । घटनाएँ किसी पक्षि की भांति किसी सम्बेदना पर उड़कर नहीं

जा सकती, वे एक नियमित गति से उसी प्रकार चलती हैं, जिस प्रकार थर्मामीटर में पारे की रैता किसी निश्चितवंक तक पहुँचती है। दृश्य-विमान का प्रभाव क्रमबद्धता में ही है। इस क्रम को व्यवस्थित करने में नाटककार को विशेष सावधानी रहनी ज़रूरी है। इस भाँति दृश्य-विमान इन चार आवश्यक उपकरणों से नाटक का प्रभाव अधिक मात्रा में दर्शकों पर छोड़ने में समर्थ होता है।

:स: रंगमंच की विधा

रंगमंच की विधा उन समस्त उपकरणों द्वारा सम्पन्न होती है, जो नाटक में मंच के लिए अनिवार्य हैं। नाटक दृश्यगुणयुक्त साहित्यिक कृति होती है। पाठ्यरूप में नाटक का रसास्वादन तो किया जा सकता है, परन्तु उसके सम्पूर्ण स्वरूप का परिचय उसके दृश्य-रूप में ही मिलता है। नाटक की अपनी प्रकृति के अनुपाटन के लिए रंगमंच की आवश्यकता होती है। रंगमंच के अभाव में नाटक का रूप वैसा ही अध्रम्य है, जैसा वाक्यांश के अभाव में कुर्य का उक्त। रंगमंच जौक उपकरणों की सहायता से नाटक को "पाद्युन" बनाता है। वे सभी उपकरण तथा परिस्थितियाँ रंगमंच की विधा कहलाती हैं। नाटक की संवेदना अधिकाधिक प्रकट हो सके, उसके लिए रंगमंच उन सभी तत्वों को संयोजित करता है, जो उसकी विधा के लिए आवश्यक हैं। रंगमंच की विधा को स्पष्ट करने में निम्नलिखित तत्वों का निम्नलिखित आवश्यक है :

१- मंच का प्रचलन मान।

२- स्थल स्तर।

३- विरोधाभास।

४- समीकरण।

५- मिश्र।

६- सहायक।

१- मंच का प्रबलतम मान -- नाटकीय सम्बन्धना को प्रकट करने के लिए सर्वप्रथम रंगमंच अपने प्रबलतम मान के प्रयोग की अपेक्षा रखता है। रंगशाळा में प्रथम पंक्ति के दोनों ओरों पर बैठे हुए दर्शकों की रंगपीठ का जितना मान दृष्टिगत होता है, उसे ही रंगमंच का प्रबलतम मान माना गया है। इसी स्थल को प्रबलतम अभिनय मान भी कहा जा सकता है। नाटक की सफलता के लिए एवं वाकर्षण केन्द्र की दृष्टि से इसी मान का प्रयोग करना चाहिए।

२- स्थल स्तर -- मंच के प्रबल मान के अतिरिक्त जो मंचीय स्थल सेव रखता है और दर्शकों की दृष्टि में जाता है, उसे स्थल स्तर की संज्ञा दी गयी है। उस स्थल स्तर की सच्चा नाटकीय क्वालिटी देखना एवं परिस्थिति के अनुक्रम ही होती है।

३- विरोधामास -- प्रबलतम मान एवं स्थल स्तर में किसी भी ऐसे पात्र कक्षा परिस्थिति की परिणति प्रविष्ट दिशा में होने पर विरोधामास की स्थिति उत्पन्न होती है। प्रकारान्तर से यह कहा जा सकता है कि इसके द्वारा नाटक में संघर्ष कक्षा अन्तर्गत की स्थिति उत्पन्न होती है। विपरीत परिस्थितियों का संघर्ष कक्षतः नाटक की सम्बन्धना को उभारने में सहायक होता है और इसलिए प्रत्यक्षतः विरोध होते हुए भी इसके पात्र और परिस्थिति के संघर्ष में सहायता मिलती है। इसीलिए इसे विरोध का आवास मान कहा गया प्रत्यक्ष विरोध नहीं।

४- संकीर्ण -- रंगमंच की अपनी सीमाओं के कारण की विस्तृत कक्षा एवं कक्षाओं को संकुचित एवं संश्लिष्ट करना पड़ता है। इसीलिए संकलनत्रय की आवश्यकता होती है। जीवन के विविध पक्षों का उद्घाटन करने के कारण नाटक की क्वालिटी उन्नततः विस्तृत होती है। इसी क्वालिटी से सम्बद्ध विस्तृत परिप्रेक्ष्य की रंगमंच की सीमाओं के भीतर संकीर्ण करना

बाध सक है । इसी को समीकरण की संज्ञा दी गयी है । इस समीकरण से जीवन की व्यापक सम्येदना एक कनीयुत ऋणा या परिस्थिति में व्यक्त की जा सकती है ।

५- त्रिभूद -- मंत्र पर पात्र क्यथा परिस्थिति के बाकस्मिक परिवर्तन क्यथा विचित्र नियोजन के द्वारा कि कृतकृत की सृष्टि होती है, उसे त्रिभूद करते हैं । जेजी में इसे वरकठ बाहरनी () और बाहरनी बाफ धिपुएल () करते हैं । जहाँ

किन्ही बाक्य या ह्य के दो कर्तृ निकलते हैं, किन्ही 'पूर्व' या 'पर' की ऋणाओं की व्यंजना होती है क्यथा स्तेष के द्वारा कर्तृ विस्तार होता है, जहाँ बाक्यल लकठ केना बाफिए जहाँ परिस्थिति की कृत्यास्ति परिणति होती है, जहाँ त्रिभूद की स्थिति उत्पन्न होती है । इसका सामान्य बावार वैल-परिवर्तन है । इसके द्वारा मंत्र पर बाक्येण और विभिष्ट कुरंका की सृष्टि होती है ।

६- समुदीकरण -- नाट्यकार की रंमंत्र की बीमा में ही वस्तुर्वा की वयास्थान खाना रहता है, साथ ही पात्रों के यद बार के लिए भी स्थान छोड़ना रहता है । वस्तुर्वा र्व पात्रों के लक्ष समुचित नेत्र रंका कार्य व्यापार को समुदीकरण के कर्तव्य स्पष्ट किया जाता है । समुदीकरण की प्रक्रिया मंत्र पर कौक पात्रों के उपस्थित होने पर ही नहीं, एक पात्र के रहने पर भी होती है । उसकी मानसिक परिधि, हावों और गवों की व्यंजना एक कल संघार की सृष्टि करती है--

‘नीमा पुन साथ रहते हो

कि कब कोई नहीं रहता ।’

मानसिक बाधोबाधों के लक्ष एक विस्तृत काव्य है । इसी प्रकार मंत्र पर कल कौक पात्र एक साथ उपस्थित रहते हैं जो कभी का प्रियासील होना समुदीकरण के लिए बाधक है । प्रिया ही एक-ही पात्र ही दीखते हैं, परन्तु अन्य पात्र भी कभी कभी कल बाधक बाधक बाधक द्वारा प्रिया की उभारने में सहायक

होते हैं। अतः स्पष्ट है कि सभी पात्रों के सम्मिलित प्रभाव को समूहीकरण कहते हैं।

समूहीकरण साहित्य, कला, संगीत सभी का एकत्व है। रंगमंच पर किसी स्थिति को स्पष्ट करने की संवेदना से प्रभावित तथा दर्शकों की नाटकीय संवेदना से परिचित करने के लिए "समूहीकरण" आवश्यक तत्व है। यदि काले रंग के दृश्य-पट में खेत अस्त्रधारी अभिनेता भूमिका निभाता है तो वह इस दृश्य में अधिक उभर सकेगा। अन्यथा काले वस्त्रों को धारण करने वाला अभिनेता इस दृश्य में ही डूब जायगा। दृश्य की अधिकाधिक उभारना भी समूहीकरण के अन्तर्गत आता है। इसी प्रकार प्रकार व्यवस्था, संगीत व्यवस्था, पार्श्व संगीत-योजना तथा दृश्यपटों की उपयुक्तता भी रंगमंच की विधा के आवश्यक अंग हैं। इनपर कुछ विस्तार से विचार करना आवश्यक है।

७- प्रकाश व्यवस्था -- नाट्य मंचन में प्रकाश का कोई भी सम्मय विलम्ब के लिए प्रकाश व्यवस्था भी आवश्यक होती है। सूर्य के प्रकाश में नाटकीय प्रभाव उत्पन्न कर पाना सम्भव नहीं है। "अपुष्पक" नाटक में सूर्य की स्थिति ठीक-ठीक जो अस्त न होने पर भी अस्त कहा जाता है। अस्त हुआ सूर्य फिर कुष्मा के संकेत पर उदय हो जाता है। इस दृश्य के लिए मंच पर प्रकाश की उचित व्यवस्था आवश्यक है। इस प्रकार स्पष्ट है कि दृश्य सज्जा के लिए प्रकाश व्यवस्था रंगमंच की विधा का आवश्यक अंग है।

प्रकाश किरणें मंच पर केवल दृश्य को ही नहीं, उभारती बल्कि अभिनेताओं के व्यक्तित्व को भी निखारने में सहायक होती हैं। प्रकाश व्यवस्था का दायित्व दृश्य और उसके उपादानों को अधिकाधिक उभारने में है। नाटकीय संवेदना को सम्प्रेषित करने के लिए मंच पर प्रकाश व्यवस्था का निरौकन हीन विशिष्ट दृष्टिपूर्व से किया जाता है:-

१- समय का संकेत करने के लिए ।

२- वैशुक्ता को अधिक नयनाभिराम बनाने के लिए ।

३- मुख मुद्राओं को दर्शकों की दृष्टि में अधिक प्रभावपूर्ण बनाने के लिए ।

इसके अतिरिक्त सूचना जल्दा विशिष्ट स्थितियों के लिए पार्सीदीप, तलदीप जल्दा पद्मादीप, स्थलपुकार, ज्ञायादीप स्व शिवा दीपों के द्वारा भी प्रकाश की सहायता ली जाती है । इन सभी दीपों पर जाने विचार किया जायगा । बर्हा इतना स्पष्ट कर देना आवश्यक कि इनका प्रयोग दृश्य में उचित मात्रा में ही होना अपेक्षित है जिससे रंगमंच की विधा का स्वयं अविकाशिक प्रभावशाली हो सके ।

८- संगीत व्यवस्था -- रंगमंच की विधा के अन्तर्गत संगीत व्यवस्था से अभिप्राय नाटक में प्रयुक्त गीतों से है । गीतों से नाटकीय चरित्र का स्वभाव प्रकट होता है, साथ ही क्वावस्तु का उद्घाटन भी। नाटकीय सम्बेदना को सम्प्रेषित करने में गीत विशेषरूप से सहायक होते हैं । इन दोनों प्राप्ति से विन्म संगीत नाटक में व्यवस्था उत्पन्न करने वाला होगा ।

जः नाटक में संगीत व्यवस्था में सावधानी अपेक्षित है । मुख्य में प्रवृत्तता की बाढ़ जब आवश्यकता से अधिक आ जाती है तो वह गीत के रूप में बाहर फूट पड़ती है । दुःख की अकस्मात् में जो गीत गाये जाते हैं वे केवल रस-निष्पादि जल्दा वातावरण के निर्माण के लिए ही होते हैं ।

जः संगीत व्यवस्था नाटकीय वातावरण में चन्द्र-किरणों के समान होती है , जो दर्शकों के दृश्य में व्याप्त आकाश की स्वाम रानी की नी पुर करती है तथा अभिनेताओं के कण्ठों में प्रातःकालीन विस्म-सूजन के मुरारण का संवरण करने में भी समर्थ होती है ।

६- पार्श्व संगीत योजना -- नाटकीय वातावरण में सरसता थोड़कर उसे अधिकारिक सम्प्रेषित करने में पार्श्व संगीत का विशेष हाथ है। किसी नाचना की चरम सीमा तक की अनुमति इसके द्वारा सबब ही सम्भव हो जाती है। वातावरण को तथा स्थिति को अधिकारिक मुक्त करना भी पार्श्व संगीत का वायित्व है। डा० रामकुमार वर्मा के रकार्की 'दीपदान' में कन्वीर कुंजर का बध करने बढ़ता है। कन्वीर की नाचमर्गिका के साथ ही पार्श्व संगीत दूर वातावरण का निर्माण करता चलता है। संगीत की हर लहर पर दर्शकों का हृदय आन्दोलित होता जाता है। कुंजर के विस्तार पर छेटी बायमा के पुत्र चन्दन पर जैसे ही कन्वीर का प्रहार होता है 'फाक्' से संगीत टूटता है और दर्शक समूह शोक-सागर में डूब जाता है। पार्श्व संगीत के आव में प्रभावान्विति की यह गम्भीरता किसी प्रकार भी सम्भव न होती।

इसके अतिरिक्त नाटक में मोड़ उपस्थित करने के लिए भी पार्श्व संगीत का उपयोग किया जाता है। पार्श्व संगीत नाटक में ही नहीं, पात्र के स्वभाव में भी मोड़ उपस्थित करता है। इस प्रकार रंगमंच पर अनेक प्रकार के परिवर्तनों के लिए पार्श्व संगीत की आवश्यकता होती है।

१०- दृश्यपटों की उपयुक्तता -- अनेक महत्वपूर्ण दृष्टियों से रंगमंच पर दृश्यपटों का उपयोग करना विशेष महत्व रखता है। स्पष्ट रूप से दृश्यपटों का प्रयोग, समय, स्थान तथा वातावरण को स्पष्ट करने के हेतु किया जाता है। विद्युत के आगमन से पूर्व ऊँचा का आवास दर्शकों को दृश्यपट पर चित्रित छाछिमा द्वारा जसा दृश्यपट पर चित्रित कस्त उड़ती हुई चिड़ियाँ द्वारा कराया जाता था। इसी प्रकार महक, कौपड़ी तथा पर्वतादि प्राकृतिक व्यापारों का आवास ही दृश्यपट पर चित्रित हुए चित्रों द्वारा ही कराया जाता था। देह तथा काष्ठ का वातावरण प्रस्तुत करने में दृश्य-पटों का विशेष महत्व था।

बाज का रंगमंच औद्योगिक अधिक यथार्थ हो गया है । दृश्यपटों का प्रयोग अब देश तथा काल का वातावरण बनाने के लिए नहीं किया जाता । अब दो दृश्यों को क्रमशः बिना व्यवधान के प्रदर्शित करने के लिए दृश्य-पट का प्रयोग होता है । जिस दृश्य का प्रदर्शन होता है, उसके जाने का दृश्य दृश्यपट के पीछे सजाकर रखा जाता है । इस प्रकार दृश्यपट की महत्ता बाज भी कम नहीं है । नाटक की घटित घटनाओं की पुनरावृत्ति - पूर्व प्रसंग कक्षा अभिनेताओं के मानसिक उद्वेगन को भी दृश्यपट पर छाया द्वारा प्रदर्शित किया जाता है । अतः दृश्य-पट का महत्त्व रंगमंच की विधा में सर्वत्र औचित्य है और यही दृष्टि से मविष्य में भी रहेगा ।

इस भाँति यह स्पष्ट है कि नाटक की सफलता के लिए दृश्य-विधान तथा रंगमंच की विधा दोनों का महत्वपूर्ण स्थान है । ये दोनों पक्ष नाट्यकपी पक्षों के मूल हैं जिनके सहारे वह मानव के भाव संसार की परिधि तक पहुँच सकता है । ये दोनों तत्त्व नाट्य कला के दो वातावरण हैं , जिसे होकर बाहरी प्रकाश जाता है जो कला के भीतरी मान को प्रकाशित कर देता है । यदि उपर्युक्त वातावरण उपयुक्त न होना तो प्रकाश के आवरण में नाटक का मविष्य अव्यवहारमय ही रहेगा ।

(ग) हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा (१९२० ई० से पूर्व)

भारतीय रंगमंच की परम्परा प्राचीन तथा प्रांजल है ।
संस्कृत साहित्य के विशाल बाहुल्य में नाटकों का विशेष महत्व रहा है ।
नाटकों के अभिनय की परम्परा भी संस्कृत साहित्य में बहुत प्रशस्त है ।
हिन्दी नाटकों की वास्तविक स्थिति से पूर्व जो प्रभाव वर्तमान थे, उन्हें
डा० रामकुमार वर्मा ने निम्न श्रेणियों में रखा है --

क- परम्परानत द्राष्टकर्म -- संस्कृत के नाटक

ख- स्थानीय परम्पराओं का प्रभाव -- लोकनाट्य

ग- विदेशी नाट्य शैली का प्रभाव -- जैजी तथा बंगाल के नाटक ।

घ- व्यावसायिक रंगमंच तथा इन्दिरसभा का प्रभाव -- प्रतिप्रियात्मक रूप में ।

हिन्दी नाटकों की परम्परा ज्ञात करने के लिए इन उपर्युक्त श्रेणियों का अध्ययन प्रस्तुत करना आवश्यक है । १९२० ई० तक हिन्दी नाट्य परम्परा में भारतीय युग तथा हिन्दी युग के नाटकों का अध्ययन करना भी अपेक्षित है । उपर्युक्त समस्त श्रेणियों का अध्ययन करने से हिन्दी नाटकों की १९२० ई० तक की परम्परा स्पष्ट हो जाती है । अतः इन श्रेणियों की विस्तृत जानकारी आवश्यक है ।

क- परम्परानत द्राष्ट कर्म-संस्कृत के नाटक

संस्कृत नाट्य साहित्य की परम्परा बहुत समृद्धशाली रही है । इसका हिन्दी नाट्य साहित्य पर सीधा प्रभाव तो पड़ा ही है । संस्कृत नाटकों की छाया में शैली नवी उत्काठीन प्रकाश के नाटक भी संस्कृत की द्राष्टीय परम्परा का प्रतिनिधित्व करते हैं । ऐसे नाटकों की

संस्था बालीस के पास पास है । इनमें रामायण, 'महानाटक' जैसे प्राणचन्द्र बीहान ने लिखा, 'करुणामरण नाटक' जिसके रचयिता कृष्णजीवन लहीराम हैं, 'आनन्द रघुनन्दन' । नाटक जिसके रचयिता श्रीराम महाराज विश्वनाथ जी तथा 'प्रबोध चन्द्रोदय' नाटक जिसके रचयिता महाराज रघुराम सिंह प्रसूत हैं । इनके अतिरिक्त संस्कृत नाटकों के अनेक अनुवाद भी किये गये हैं, जो महत्वपूर्ण हैं । ये सभी नाटक काव्यबद्ध वर्णनात्मक शैली में लिखे गये हैं । इन्हें संस्कृत के नाटकों की तरह नाटक नहीं माना जा सकता । इन नाटकों में संस्कृत नाटकों के परम्परागत नाट्यशिल्प का संकेत मात्र है । शिल्प की दृष्टि से अधूरे होने पर भी इनका अपना जन-रुचि का लक्ष्य अवश्य है ।

इस वारम्भिक हिन्दी नाट्य-परम्परा से हिन्दी नाटकों के विकास में कोई स्पष्ट योगदान तो प्राप्त नहीं होता । हिन्दी-नाटकों की प्रारम्भिक अवस्था के उत्कर्षों का ध्यान संस्कृत नाट्य परम्परा की ^{ओर} अवश्य उचित होता है । इस संस्कृत नाट्य शिल्प से प्रभावित हिन्दी नाट्य शिल्प के साथ स्थानीय परम्पराओं का भी योग जुड़ा, जिससे हिन्दी नाटकों की रचना हो सकी ।

ख- स्थानीय परम्पराओं का प्रभाव

लोकनाट्य : विषय की दृष्टि से लोक नाटकों को दो भागों में बांटा जा सकता है :-

क- धार्मिक भावना प्रधान नाटक ।

ख- लोकिक अथवा मूर्ख मनोरंजन प्रधान नाटक ।

हिन्दी के सम्पूर्ण क्षेत्र में इन नाटकों का गहन व्यवसायी तथा लोकिय नाट्य-मण्डलियों द्वारा हो रहा रहा । धार्मिक भावना प्रधान लोक-नाटकों की परम्परा में रासलीला तथा रामलीला का विशेष महत्व है । इनके रंगमंच पर प्रकाश डालने से पूर्व चन्द्रशेखरी छाबड़ी के द्वारा धार्मिक रंगमंच पर दृष्टिपात करना भी आवश्यक है --

पन्द्रुसवीं शताब्दी का धार्मिक रंगमंच

यह रंगमंच आकर्षक है। इसपर दृश्यपट्टों का प्रयोग किया जाता था, जब कि योरोप के पन्द्रुसवीं शताब्दी के दृष्टिबाधेधन रंगमंच पर दृश्यपट्टों की विविधता का अभाव था। महाप्रभु शंकरदेव के एक शिष्य रामचन्द्रदेव ठाकुर ने "शंकर चरित" पुस्तक के १६१ पृष्ठ पर शंकरदेव द्वारा अभिनीत एक नाटक का उल्लेख किया है --

"शंकरदेव ने एक सन्यासी से कहा सीसी। उन्होंने नाटक मंचन हेतु स्वयं चित्रपट्टों का निर्माण किया। कैकुंठ के प्रत्येक दृश्य-निर्माण में सरौवर, नागश्या, कल्पतरु एवं अन्य स्वर्गीय पदार्थों को वैष्णव गुण्यों के अनुसार चित्रण किया। तदुपरान्त उन्होंने संगीत(वादन) सहायक(घाति) एवं अभिनेता(नटुक) का चयन किया और चैहरा(मुख) तथा अन्य अभिनय-उपयोगी वस्तुओं को एकत्रित किया। तत्पश्चात् रंगमंच निर्मित हुआ और वहाँ प्रकाश की व्यवस्था हुई। तदुपरान्त "चिन्मयात्रा" नाटक अभिनीत हुआ, जिसमें शंकरदेव क जी स्वयं एक अभिनेता बने।"

इस प्रकार पन्द्रुसवीं शताब्दी का धार्मिक रंगमंच हमारे देश में विकास की दिशा में अग्रसर हो रहा था। उस समय के मंच के दो रूप प्राप्त होते हैं--

क- स्थायी रंगमंच।

ख-कुछा रंगमंच।

क- स्थायी रंगमंच -- इस प्रकार के रंगमंच नामवरों में पाये जाते थे। इनपर वैष्णव-मठ अभिनय करते थे। इन मन्द रंगमंचों में दर्शकों के बैठने की व्यवस्था क से लेकर मंच पर अभिनेताओं के खड़े के स्थान तथा प्रकाश व्यवस्था इत्यादि सभी का स्थायी प्रबन्ध था।

१- डा० बहरम बीका : "नाट्य समीक्षा", पृ० १००

बा-सुछा रंगमंच -- इस प्रकार के रंगमंच समा मंचन के सामने सुले जासमान केनीचे निर्मित होते थे। मैदान में एक चंदौवा लगाया जाता था। इसमें दो भागों में बंटकर दर्शक बैठते थे। दोनों भागों के बीच का फुटा हुआ मान मार्ग के रूप में प्रयुक्त होता था। मंच पर एक उच्च स्थान पर छीछावारी कृष्ण की मूर्ति रखी जाती थी। इसी के पास मंच पर साज-सज्जा वाले बैठते थे। इनके पीछे चित्रित यवनिका रहती थी तथा इसके थोड़ी दूर पर नैपथ्यगृह रहता था। यहाँ न केवल पात्रप्रसाधन सामग्री रहती थी, बल्कि अन्य सभी प्रकार की नाट्योपयोगी वस्तुएँ भी रहती थीं। मंच के पास मार्ग के दोनों ओर गलीचे एवं कम्बल बिछाकर साधु-सन्वासी ठीग बैठते थे तथा इसके पीछे मार्ग के एक ओर कटाहियाँ बिछाकर पुरुष तथा दूसरी ओर स्त्रियाँ बैठती थीं।

इन रंगमंचों पर रात के मौक़े के पश्चात् नाटक प्रारम्भ होते थे और सम्पूर्ण रात बँटे जाते थे। अतः इनके लिए प्रकाश व्यवस्था आवश्यक थी। स्थायी तथा सुले दोनों प्रकार के रंगमंचों पर निम्न प्रकार की प्रकाश व्यवस्था थी --

प्रकाश व्यवस्था

विप्लव के ज़माने में उस समय कानूनों में मोमबत्तियाँ जलायी जाती थीं, जल्दा मिट्टी के दीपकों में सरसों का तेल भरकर जलाया जाता था। कभी-कभी मोमधारी बृक्ष उपस्थित करने के लिए बड़े के तम्बाँ पर बड़े-बड़े दीपकों में बिनीठे भरकर जलाये जाते थे। बहुत बार महारथों का प्रयोग भी किया जाता था। इस प्रकार विभिन्न प्रकार की प्रकाश-व्यवस्था में सम्पूर्ण-रात्रि नाटक बँटे जाते थे।

पन्द्रहवीं सताब्दी के रंगमंच पर किस प्रकार की सामग्री का प्रयोग किया जाता था तथा पूर्ण रंगारंग नियम क्या थे। इसका परिचय निम्न प्रकार है :-

वैभूषण तथा अन्य सामग्री

विभिन्न प्रकार के पात्रों के लिए विभिन्न प्रकार के वस्त्रों का प्रचलन था। धार्मिक पुरुष यज्ञ, देवता, किन्नर तथा स्त्रियों के लिए रुद्र वस्त्रों का प्रयोग होता था। मन्त्र, विशिष्ट तथा विरक्त पात्र बीचों-बीच का प्रयोग करते थे। योद्धा, सेमी, राजा ज्योत्स्ना मन्त्री की भूमिका निभाने वाले पात्र पहकीले वस्त्र धारण करते थे। इसी प्रकार रथ, हाथी तथा घोड़ों के लिए हत्के सामानों से निर्मित नक्की प्रतिमान प्रस्तुत किये जाते थे। भावों की अभिव्यक्ति के लिए भी प्रसाधनों का प्रयोग होता था। स्त्री पात्रों के लिए कन्डी-—मूँह-क-स्वर्ण केसविन्यास उतना ही आवश्यक था, जितना पुरुष-पात्रों के लिए दाढ़ी-मूँह का रखना। इसी प्रकार दंत्य, पिस्तौल-आदि के बर्ण काटे हों दिखाये जाते थे। गणेश, लक्ष्मी आदि देवी-देवताओं की पहचान भी वस्त्र भूषण द्वारा ही करायी जाती थी। पुरुष-पात्रों की भूमिका में क्लेशित मुहौटा धारण कर अभिनेता ही मंच पर अभिनय करते थे। छात, लड़िया तथा हत्की छकड़ी द्वारा मंच-सामग्री का निर्माण किया जाता था।

पूर्वरंगादिनियम

संस्कृत नाट्यशास्त्र में वर्णित पूर्वरंगादि नियमों का ही पालन यहाँ होता था। वाणज्य, भुजवार, श्वजारीकरण, विश्वभिवन्ता की स्तुति, नान्दी पाठ तथा गुरुभक्षिणा के बाद ही अन्य पात्र मंच पर जातेथे। इनका अन्त भी संस्कृत नाटकों के समान सुतान्त ही रहता था।

(क) वार्षिक मावना प्रदान छोक-नाटक

कृष्णलीला मंत्र

कृष्ण का सारा जीवन ही एक नाटक है और कुंज, मथुरा से लेकर हस्तिनापुर तक की सम्पूर्ण भूमि रंगमंच है। गौधारण, यमुना-विहार एवं पनघट पर गोपियों की झेड़-झाड़ से लेकर कुंज में मुरली-बादन एवं गौवर्धन-पूजा आदि सभी व्यापार नाटकीय वस्तु के लिए जीते-जागते चित्र हैं। गोप-गोपिकाओं का कार्य-व्यापार ही अभिनेताओं का कार्यव्यापार है। कृष्ण लीला से सम्बन्धित तीन प्रकार के रंगमंच प्राप्त होते हैं --

१- लीला

२- हनुम

३- रास नृत्य

१- लीला -- इसमें कृष्ण-जन्म से लेकर पंद्रह वर्ष तक की मुख्य-मुख्य घटनाओं को लीलामय रंग से प्रस्तुत किया जाता है। यह रासनृत्य से प्रारम्भ होती है। कृष्ण के जीवन से सम्बन्धित किसी घटना को नृत्य, गान तथा अभिनयात्मक रूप में मंचित करना ही लीला है।

२- हनुम -- इसमें लोक रूप धारण कर कृष्ण छिपकर गोपियों के घर जाते हैं तथा वहाँ लोक लीलाएँ करते हैं। इन हनुम व्यापारों से हँसकर को प्रसन्न रूप से लीला करते हुए माना जाता है।

३- रासनृत्य -- प्रत्येक लीला कृष्ण हनुम के प्रारम्भ में कृष्ण तथा राधा का नृत्य संगीत के साथ प्रस्तुत किया जाता है। इसके द्वारा यह स्पष्ट माना जाता है कि परब्रह्म ब्रह्मात्मा कृष्ण महापुरुष विलस में ब्रह्मात्माओं के साथ लीला-विहार कर रहा है।

रामलीला मंच

रामलीला का उद्गम-काल निश्चित रूप से ज्ञात नहीं है। राम के जीवन से सम्बन्धित नाटकों का अभिनय प्राचीनकाल से ही भारतवर्ष में ही नहीं, जावा तथा छंका आदि देशों में भी होता रहा है। महाकवि क्वमुति ने सातवीं शती के लगभग संस्कृत में 'महावीर चरित' तथा 'उत्तररामचरित' जैसे नाटकों की रचना की। क्वमुति के नाटकों का दृश्य-विधान बहुत विस्तृत है। जंगल, फरने तथा पर्वतादि के भी दृश्य उन्होंने रसे हैं। नाटकों की शैली भैय है। इनका अभिनय उज्जैन में मगवान काठेश्वर के मंदिर में हुआ था। उसी शताब्दी पूर्वार्द्ध में राजेश्वर ने 'बाळ रामायण' नाटक लिखा। इस नाटक का अभिनय कान्यकुब्जेश्वर महैन्द्रपाठ के पुत्र महीपाठ की आज्ञा से हुआ था। इस प्रकार रामलीला मंच भी कृष्ण-लीला मंच के समकक्ष है। इसका मंच निम्न प्रकार बनता है --

मंच-निर्माण

रामलीला का मंच सरल होता है। किसी मन्दिर या किसी स्थान पर झूठारह-बीस हाथ लम्बी तथा चौदह-पन्द्रह हाथ चौड़ी जमीन पर तलत ठाठकर दृश्य-मंडप बनाकर अभिनय किया जाता है। दृश्यों में वर्णित वस्तुओं के अनुसार बैठ नुषा वारण कर पाँच-सात अभिनेता मंच के तीन ओर से दर्शकों से घिरकर अभिनय प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार यह रामलीला की भाँति कर्ममंच है, जो हमारे जीवन की आध्यात्मिकता पर प्रकाश डालता है।

त- लौकिक अथवा कुछ मनोरंजन प्रदान नाटक

लौकिक जीवन में विविध मनोरंजन का दृष्टि से लोक प्रजाधियों में नाटकों की सर्वाधिक प्रसक्त विधा है । नाटकों, स्वांग, संनोत तथा नात सभी लगभग मिली-जुली लोक-नाटक हैं । इनमें स्थानीय परम्पराओं से ही पैदा हैं । स्वांग इन सभी में प्राचीन विधा है । इसका उत्पत्ति नहीं ज्ञात है । स्वांग अथवा नात भाँड़ तथा मझौती की अनेक अधिक स्वल्प स्तर के मनोरंजन हैं ।

नाटकों इन सभी में अधिक व्यवस्थित है । कुछ समय पूर्व नाटकों के मंच की उपरप्रवेश तथा पंजाब में बड़ी घूम थी । अब इसका प्रभाव कम होता जा रहा है । इसमें पदों का प्रयोग आवश्यक होता है तथा स्थितियों के स्थान पर नयक के किसी लड़के नृत्य करते हैं । बाजों में गाना गाया जाता है । इन लोकनाट्य प्रजाधियों का विस्तृत अध्ययन अध्याय चार में प्रस्तुत किया जाएगा । यहाँ इसका परिचय मात्र दिया गया है ।

इन लोक नाट्य प्रजाधियों का हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय व्यवस्था तथा अभिनय-परम्परा पर विशेष प्रभाव रहा है । हिन्दी नाटकों का आन्तरिक पक्ष इन लोक नाटकों से ही अधिक प्रभावित है, यही ही इसका बाह्य पक्ष पारम्परिक नाट्य प्रजाधियों द्वारा अनेक विकसित हुआ है । इस प्रकार लोकनाट्यमंच का हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा में योगदान अत्यन्त महत्वपूर्ण है ।

विदेशी नाट्य शैली का प्रभाव

हिन्दी की मुख्यतः नाट्य-परम्परा के विकास तथा विकास में विदेशी नाट्य-परम्परा का योगदान भी रहा है । भारतीयों की नाट्य-रचना की कुछ प्रेरणा का एक स्वर पारम्परिक नाट्य तन्त्रों का । पारम्परिक प्रभाव हिन्दी नाटकों पर ही सर्वाधिक परिलक्षित होता है —

क- विचारधारा के रूप में ।

विचारधारा के प्रभाव से हिन्दी नाटकों में पश्चिम की यौद्धिकता तथा गम्भारता का समावेश हुआ तथा शिल्प के प्रभाव से संस्कृत नाट्य शास्त्रीय मान्यताओं में अज्ञानि उपस्थित हुई । इस प्रकार भारतीय-नाट्य की पुराना तथा नयी मान्यताओं का अज्ञानि दाउ माना जा सकता है । इससे हिन्दी नाटकों में संस्कृत नाट्य शास्त्र की बटिछता के स्थान पर पारस्वात्य छेड़ी की स्वच्छन्दता नाट्यकारों द्वारा अपनाया गई और पारस्वात्य यथार्थवादी छेड़ी का अनुसरण किया गया ।

बंगाल नाटकों का प्रभाव

बंगाल का रंगमंच हिन्दी के पहले से ही सुदृढ़ रहा है । पारस्वात्य नाटकों का प्रभाव भारत में सर्वप्रथम बंगाल नाटकों पर पड़ा । भारतीय हरिश्चन्द्र जब प्रथम बार बंगाल गये तो उन्होंने वहाँ के नाटकों से परिचय प्राप्त किया । उन नाटकों को देखो तथा शिल्प से प्रभावित होकर उन्होंने बंगाल के विद्या सुन्दर का अनुवाद किया तथा "नील देवी" "भारतसुखी" तथा "भारत जननी" आदि नाटकों की रचना की । इन नाटकों पर पारस्वात्य प्रभाव भी है । इस प्रकार हिन्दी पर पारस्वात्य नाट्यशिल्प का प्रभाव बंगाल नाटकों के माध्यम से ही लाया हुआ प्राप्त होता है । संस्कृत नाटकों में खूबियाँ अपरिचित दुःखान्त नाटक की हिन्दी में प्रकट हो गई थी ।

ब- व्यावसायिक रंगमंच : प्रतिक्रिया रूप में

हिन्दी नाटकों की प्रारम्भिक अवस्था में पारसी रंगमंच की स्थिति भी महत्वपूर्ण थी । हिन्दी के प्रारम्भिक नाटकों की-स्थिति पर इस व्यावसायिक रंगमंच की प्रतिक्रिया अवश्य हुई । यह रंगमंच साहित्यिक दृष्टि से नाटकों की कमीलता करता था तथा । पारसी थियेट्रिकल कंपनियों का उद्दिष्ट ही व्यावसायिक रंगमंच का उद्दिष्ट है । सर्वप्रथम १८२७ ई० में पिछन की प्रेम की है "थीट्रिकल थियेट्रिकल कम्पनी लीडो । स्वर्ण सुरेश्वर की बलीकान्त, लीलावती कलक, लीलावती तथा बलीकान्त आदि अभिनेता काम

करते थे । इसके द्वारा ज़ेक धर्मा में ज़ेक नाटक सैठ गये । सं० १९३४ में दिल्ली में विक्टोरिया कम्पनी सौंठी गई । बल्लोबाठा इसके प्रसिद्ध बर्भनेता थे । हास्यम जी, मिश्रपुरी, मिश्र मेहता, मिश्र मेरीफेन्टस आदि बर्भनेता भी इस कम्पनी में कार्य करती थीं । इस कम्पनी की सफलता फैलकर काठ्य जी सटाज में अल्लोड थियेट्रिकल कम्पनी सौंठी । नैर बां, गुलवार बां, माधोराय, मास्टर मोहन, मिश्र जोहरा तथा मिश्र गोहर आदि बर्भनेता इस कम्पनी में कार्य करती थीं । इसके लिए पं० नारायण प्रसाद फैताव नाटक लिखते थे । इन्होंने उर्दू गज़लों के स्थान पर नाटकों में हिन्दी गीतों का प्रयोग किया । इन्होंने एक सदा घटना पर 'कट्टे नज़ीर' नाटक लिखा । इस कम्पनी के दूसरे नाट्यकार बागारम थे । इन्होंने 'हिन्दुस्तानी मार ठी' की उपाधि दी गयी । यह बर्भनेता रोमांकारों घटनाओं पर नाटक लिखते थे । कथानक वैचित्र्य पर ही बर्भनेता स्थान रखते थे इन कम्पनियों के नाटक लोकप्रिय के बर्भनेता थे । इन्होंने गज़लों तथा कुरुविष्णु धर्मा का प्रयोग होता था । जनप्रिय की उपाधि जानने में इन कम्पनियों का बड़ा हाथ था । इसके बर्भनेता नाटक का एक रूप और भी विकसित हुआ । यह अपने शिल्प में पारम्पर्य और भारतीय रंगमंच का मिश्र था । इसका विकास नवाय बाधिबली हाथ के की रूपि के अनुसार लखनऊ में हुआ । नवाय बाधिबली हाथ के दरबार में कुछ प्रजापिणी लीन रहते थे । इन्होंने नवाय हाथ की परिष्की 'बापिरा' के परिष्कृत करवा । सुंदरी कानत बां में लड़ी बापार पर हिन्दी में इन्वरसमा मृत्युति नाटिका की रचना की । इसके पात्र स्वयं रंग पर बाकर अपना परिष्कृत हैं । नाटक के ही लिखाई भाग में नाम ही नाम रहे गये हैं । इसकी सफलता फैलकर ज़ेक इन्वरसमाओं की रचना की गयी तथा नाटक में लीन और मृत्यु की व्यवस्था विशेष रूप से हुई ।

इन उपर्युक्त प्रजापिणियों के बर्भनेता पारम्पर्य के प्रजापिणियों का नाटक पारम्पर्य के प्रजापिणियों का नाटक रहे गये । इनमें कानत बाधिबली का नाटक प्रजापिणियों का नाटक हिन्दी के प्रारम्भिक नाटक माने गये हैं ।

जीनन्दरघुनन्दन नाटक

राधा नरेश महाराज विश्वनाथ सिंह ने संस्कृत नाट्यशैली का पूर्णतया प्रयोग करते हुए गद्य तथा पद्य का मिश्रित शैली में इस नाटक की रचना की। महाराज का शासन-काल उन् १८२१ से उन् १८५४ ई० तक था। इसलिए यही काल इस नाटक के रचना का है। नाटक में पात कंक हैं। प्रत्येक कंक में जीक दृश्य हैं। दृश्य-परिवर्तन का प्रणाला 'स्त्रीनिष्क्रान्त' जैसा संस्कृत की परम्परानुगत है। स्वर्ण शान्तराज प्रधान है तथा अन्य रत्नों—वीर, कुंवार तथा कर्तव्य आदि का भी समावेश किया गया है। कुछ स्थानों पर शास्त्र रस का भी प्रयोग है। विदुषक, नान्दी, विष्कम्भक तथा भरतवाक्य का भी समावेश किया गया है। नाटक में पात्रों की बहुलता है। रामकथा पर आधारित होती हुए भी यह नाटक प्रतीक रूप में किसी अवन्तर दार्शनिक उद्देश्य की भी प्रति करता है। अन्त पर उन् की विजय तथा लोकहित वीर लोकहित की प्रेरणा के रूप में इस नाटक का अन्त होता है।

वाक्यात्मिक प्रभाव के साथ ही इस नाटक में तत्कालीन दृष्टि के काव्यशास्त्र की दृष्टि का भी समावेश हुआ है।

महुष नाटक

यह नाटक मारुतिन्नु के पिता भिरवरदास(गोपालचन्द) द्वारा लिखित है। मारुतिन्नु की उन् दिन्दी का प्रथम नाटक मानते हैं, 'जीनन्दरघुनन्दन' की अपेक्षा इसकी शैली तथा शिल्प अधिक समृद्ध है। १८५१ ई० में इस नाटक की रचना की गयी। इसका प्रथम कंक ही प्राप्त है। नाटक में पद्य का ही प्रयोग विशेषरूप से है। गद्य का छुट-पुट प्रयोग आचार्य जीव बाबु की भाषा में किया गया है।

इस नाटक की कथा महाभारत के उत्पीन पर्व से ली गयी है। कन्नु की प्रकृति का कथा में चित्रण, व्युत्पत्ति की जाती है। कन्नु का नाम महुष रखा गया है। महुष कन्नु का पात्र कन्नुजी की

को प्राप्त करना चाहता है। इन अभियान में वह कचिर्यों द्वारा शापित होता है। इसी बीच उन्मुक्त होकर वापस आते हैं तथा अपना वाचन ग्रहण करते हैं।

नाटक में पुराना शैली का प्रयोग हुआ है। प्रत्येक पात्र के प्रवेश करने पर यम में उसका उल्लेख है परिचय दिया गया है। नांदो, प्रस्तावना तथा अंकविभाजन आदि सभी 'आनन्द रघुनन्दन' नाटक की ही भाँति है।

मध्यकालीन इन नाटकों की शैली विवादास्पद है। उपर्युक्त दो नाटकों को छोड़कर शेष सभी नाटक प्रबन्ध काव्य प्रतीत होते हैं। कुछ विद्वानों ने इन नाटकों को नाटकात्मक माना। पर इन नाटकों की रचना जिस युग में हुई थी उस युग में हिन्दी के समस्त रामलीला तथा रामलीला के ही रंगमंच थे। अतः उस काल में सुगठित नाटक लिखना सम्भव नहीं था। इन नाटकों के रचयिता अपनी इन कृतियों को नाटक कहते हैं। उन्होंने नाटक की रचना के लिए ही उनका प्रयत्न किया। इन नाटकों में बीच-बीच में अभिनय शैली की भी रखा गया है। अतः स्पष्ट होता है कि इन नाटकों का संरचना भी होती होगी। इस मध्यकालीन नाट्य परम्परा के पश्चात् हिन्दी-नाटकों का प्रथम उत्थान भारतीय-संस्कृति रंगमंच में होता है। भारतीय की हिन्दी के नाटकों के सम्बन्धता है। हिन्दी नाटकों को रंगमंचीय परम्परा उनकी सबसे बड़ी रूढ़ि। भारतीय के रंगमंच का रूप विकास की दृष्टि से यह ठीक वास्तविक है।

भारतीय रंगमंच

भारतीय रंगमंच की विधा की संज्ञा रंगमंच के वाक्य में हिन्दी में जाने का है भारतीय की की है। उन्होंने संस्कृत रंगमंच के वाचनार्थक सभी रंगमंच में स्थापित किया। जहाँ उन्होंने संस्कृत रंगमंच के संस्कृत नामों-पाठ, वक्तव्य, प्रस्तावना, अंक-वटी और पुष्पार का प्रयोग सभी नाटकों में किया तथा उस की प्रथा स्थापित किया, जहाँ उन्होंने

पार्श्वार्थ रंगमंच की दुःस्थान्त प्रकृति का भी अनुसरण किया। उनके रंगमंच में व्यापकता, सम-सामयिकता तथा राष्ट्रीयता की भावना प्रबल थी। उनके द्वारा ही पारसी कम्पनियों के शायी बन तीव्र हिन्दी रंगमंच की राष्ट्रीय जीवन प्राप्त हुआ।

यह युग प्रवर्तक है। उनके द्वारा स्थापित गयी परम्परा आज भी स्मरणीय है। उनके मण्डल में जैसे ठेक है, जिनमें प्रतापनारायण मिश्र, बदरीनारायण चौधरी, बालकृष्ण मू, जगदीश सिंह, ठाठा श्रीनिवास दास, बम्बिकादय व्यास, राधाकृष्णदास, राधाधरण गीताधी, नौधनठाठ-धिष्ठाठाठ पन्था तथा कै०पी० तन्ना प्रमुख हैं। इनमें से अधिकतर ठेक केवल नाटकादि ही नहीं, लिखते हैं, बल्कि अभिनय भी करते हैं। भारतेन्दु रंगमंच के कलपूर्वों के रूप में इन सभी का नाम उल्लेखनीय है। इन सभी के प्रयास हैं 'सत्यहरिचन्द्र', 'प्रेमयोगिनी', 'मातृपुद्गा' आदि नाटकों का जैकवार मंचन हुआ। भारतेन्दु जो नाटक का अभिनय होना आवश्यक मानते हैं। उन्होंने 'प्रेमयोगिनी', 'मातृपुद्गा' आदि नाटकों का जैकवार मंचन हुआ। भारतेन्दु जो नाटक का अभिनय होना आवश्यक मानते हैं। उन्होंने 'प्रेमयोगिनी' की प्रतिका में लिखा है—'परन्तु भिन्न वार्ता है काम न चलना, फीकी यह हिन्दी भाषा में नाटक देखने जाये हैं, उन्हें कोई ठेक पिताजी'।

भारतेन्दु मंच सभी सत्काशीन शैलियों का सम्मिश्रण था। उन्होंने यदि पारसी कम्पनियों का परिष्करण कर 'सत्यहरिचन्द्र' लिखा, राखीठा पर 'बन्दाबन्दी नाटिका' तो आपरा का परिष्करण कर 'नौद्वी' की रचना की।

१ सुंदरचन्द्रकाठ सिंह : 'मध्यस्थान हिन्दी नाट्य परम्परा तथा भारतेन्दु'

स्पष्ट है कि भारतीय का रंगमंच सादा था । उसे थोड़े से प्रयास में कहीं भी खड़ा जा सकता था । उसके दृश्य पर्व पर वसित रहते थे तथा अभिनेता केवल पुरुष ही थे । स्त्रियों का अभिनय कभी केवल पुरुष ही थे । स्त्रियों का अभिनय भी पुरुष ही करते थे । उन्होंने प्राचीनता के साथ नवीनता का सम्मिश्रण किया । उस की उन्होंने पुष्टि तथा बसाया । दम्भ तथा विनम्र की बौद्धिकता में वह सीमित नहीं रह सके । उन्होंने पारश्चात्य नाटक के कुछ तत्व को भी अपनाया । उन्होंने 'विषा मुन्दर' नाटक में मुन्दर को लक्ष्मी द्वारा प्रकट कराके विषा तथा उसकी सतिशों से हास्य विमोद कराया है । इसी प्रकार अन्य नाटकों में भी नाटकीयता को उभारने के लिए उन्होंने वाकस्मिकता स्वीकार की । इस भाँति भारतीय एवं पारश्चात्य नाट्य विचार को खड़ा किया, उनके रंगमंच पर एक ही नहीं । उन्होंने 'प्राचीन' तथा 'नवीन' का वाक्यिक संयोग प्रस्तुत किया है—

' इस प्रकार उन्होंने एक ओर तो तत्कालीन विभिन्न रंगमंचीय व्यवस्थाओं का एक नवीन रंगमंच में स्वीकारण किया तथा दूसरी ओर एक नवनिर्मित रंगमंच में सरलता एवं सुन्दरता का विधान करके परम्परागत भारतीय नाटक की सांकेतिकता तथा सांकेतिकता की उत्थ की पुष्टि के लिए प्रयत्न किया ।'

इस प्रकार भारतीय की है हिन्दी नाटक साहित्य तथा हिन्दी रंगमंच दोनों की उत्पत्ति की । उस समय काही तथा ब्लाहाबाव में कि नाट्य मण्डलियों की स्थापना हुई, उनके प्रस्तुतकर्ता भारतीय चरित्र हैं । इसीलिए हिन्दी नाट्य परम्परा में उनका नाम सर्वाधिक महत्वपूर्ण है । १६२० ई० से पूर्व की हिन्दी नाटकों की रंगमंचीय परम्परा का स्थापन उस युग की नवीन सतिशियों के सम्बन्ध में ही होता है । हिन्दी नाटकों का द्वितीय उत्थान पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी के समय में हुआ । अब इस द्वितीय हिन्दी नाट्य-परम्परा पर भी विचार करना आवश्यक है ।

१. मुन्दर प्रस्तुतकर्ता हिन्दी नाट्य परम्परा तथा भारतीय-

द्वितीय युग का संक्षेप

द्वितीय युग में हिन्दी नाटकों का विशेष उत्कर्ष नहीं मिलता। इस युग में नाटक की पुरानी धारा ही चली चली। प्रवाहित रही। बहुत कम ऐतर्क्य में इस युग में मौलिक नाटक की रचना की। इस काल में अंग्रेजी कला तथा संस्कृत से हिन्दी में नाटकों के अनुवाद ही अधिक किये गये। इस काल में हिन्दी युग के नाटकों का दो प्रकार है—

१- मौलिक नाटक ।

२- अनुवाद नाटक ।

१- मौलिक नाटक — मौलिक नाटकों में कुछ साहित्यिक प्रयत्न किये हैं तथा अन्य सभी पारसी रंगमंचीय प्रभाव से युक्त हैं। मौलिक साहित्यिक नाटकों में ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक तथा व्यंग्य प्रधान नाटक मिले हैं। ऐतिहासिक नाटकों में मिर्जापुरी का 'लियाली', बरौदास मल्ल का 'बन्धुवृत्त', कान्हाय मिश्र का 'प्रवाप प्रतिज्ञा', पार्थिव मेनन का 'उज्ज्वल' का 'महाभारत' प्रसिद्ध हैं। इनमें से कुछ नाटकों का रचना भी किये गये। पौराणिक नाटकों में महाभारत पर आधारित मायमल्ल का 'महाभारत प्रदीप', राम की कथा पर आधारित कृष्णदत्त बल्लभ का 'रामलीला' तथा रामचन्द्रायण भिन्न का 'कल्याण' उल्लेखनीय हैं। कृष्ण की कथा से सम्बन्धित नाटकों में मेरठवासी का 'लियाली' तथा मायमल्ल का 'लियाली' का 'कल्याण' अन्य नाटक हैं। इसी प्रकार सामाजिक नाटकों में मिर्जापुरी का 'मैत्री-लीला' कान्हायप्रसाद का 'कल्याण' आदि नाटक हैं। व्यंग्य प्रधान नाटकों में चं० कान्हायप्रसाद का 'महाराष्ट्र' विशेष उल्लेखनीय है। इसका रचना भी किये गये। मायमल्ल का 'महाराष्ट्र' भी इसी समय लिखे। इस प्रकार मौलिक नाटकों की रचना की हुई, पर उन्हें भारतीय युग से अधिक महत्ता प्राप्त नहीं की गयी।

२- अनुदित नाटक — अनुदित पक्ष इस युग में अपेक्षाकृत अधिक कार्य हुआ । संस्कृत के 'उत्तररामचरित' का पं० सत्यनारायण ने तथा 'मुञ्चकटिक' का छाछा सीताराम ने अनुवाद किया । बंगला के दिव्यप्रताप राय तथा रवीन्द्रनाथ टैगोर के लग्ना सभी नाटकों का अनुवाद इस काल में किया गया । इसी प्रकार जैजी से हैक्सपियर के लग्ना सभी नाटकों का अनुवाद इस समय हुआ । हैक्सपियर के अतिरिक्त मोलियर के नाटकों का अनुवाद भी इस युग में लोकप्रिय हुए ।

अनुवाद की इस परम्परा के साथ ही पारसी रंगमंच की विधा पर भी जैक मोलिक नाटक इस काल में लिखे गये । उनमें नौरायणप्रसाद 'बैलाव' तथा पं० रावैराम कयावाक के नाटक उल्लेखनीय हैं । इनपर कुछ अध्याय में विचार किया जायगा ।

इस प्रकार स्पष्ट है कि १६२०ई० के पूर्व के हिन्दी नाटकों को रंगमंचीय परम्परा जैक विचारों तथा प्रजाधियों की परम्परा थी । इस समय तक हिन्दी नाटकों के मंचन की सुदृढ़ स्थिति नहीं बन सकी थी । लोकनाटकों से साहित्यिक रंगमंच की बाधा थी । जैजी रंगमंच का विकास एक रूप पारधियों ने अपनाया जिसने कलापि की नष्ट किया । संस्कृत नाट्य विधा पर लिखे गये नाटकों से मंचन सम्बन्धी उन्नति कठिन थी । भारतभूत युग में ही इस विधा में कुछ सुदृढ़ कार्य हुआ । भारतभूतकालीन हिन्दी रंगमंच की पारसी रंगमंच के प्रभाव से मुक्त नहीं रह सका । द्वितीय युग में रंगमंचीय स्थिति अपरिवर्तनीय रही । हिन्दी रंगमंच की पुष्ट विधा १६२०ई० के पश्चात् ही प्राप्त होती है ।

अध्याय --१

हिन्दी नाटकों का शिल्प-विश्लेष

अध्याय -- १

हिन्दी नाटकों का शिल्प-विधान

शिल्प विधान का महत्व

नाटक का शिल्प अत्यधिक संयत, सुगठित तथा सजा हुआ होता है। कथा-छेदक के समस्त भाग पाठक रहते हैं। कथावस्तु वर्णनरूप में चलती है। अतः रचयिता का वर्णन-शिक्षिता भी निम्न रहता है। नाटककार को यह सुविधा नहीं है। सीमित समय में समस्त बैठे दर्शकों के सामने नाटककार की शिक्षिता अदम्य है। वही प्रतिभावान व्यक्ति नाटक लिख सकता है, जो दृश्यबन्ध के महत्व को जानता हो। नाटककार को उसके घटनाओं के माध्यम से दृश्य उपस्थित करते हुए अपने भाव प्रदर्शित करने पड़ते हैं। मुख्य संघर्ष के दृश्यों को नाटककार दर्शकों के समक्ष प्रस्तुत करता है। यह विषय का चयन करता है। पुनः उसमें गति भरकर उसे रंगमंच के उपयुक्त बनाता है। यह विभिन्न प्रकार के पात्रों को दृश्यों के साथ उस प्रकार अनुबन्धित करता है कि वे एक-दूसरे के लिए प्राणदायी छिद्र हो जायें। नाटककार को यह स्मरण रहता है कि यह प्रतिपाद्य दर्शकों के समक्ष बैठा है। फल नाटक के अंशों को समझ नहीं करता। यह एक कठोर वास्तविक है, जो नाटककार के साथ किसी प्रकार का पतापस नहीं कर सकता। उपन्धास का पाठक पुनः अपने सीधे हुए कथावस्तु को वापस पा सकता है किन्तु नाटक का कथावस्तु बीजक के राज को माँसि पुनः वापस नहीं पाया जा सकता। नाट्यशिल्प अत्यधिक सावधानी एवं उपमत्ता का है। बीजक को और घटनाओं के बीच नाटककार छोटे-छोटे सन्दर्भों से जोड़ता है। जो सीधे अपनी मंजिल पर पहुँचना चाहता है। घटकों का व्यवहार उसी

पात्र नहीं है । यह अन्वय वह जीवन के बीच से हो जुगता है । सैठ गोविन्ददास का भा यही कथन है कि --

“जित नाटक में जितना महान् विचार होगा,
जितना तीव्र संघर्ष होगा, जितनी संगठित स्वं मनोरंजक कथा होगी,
जितना विशुद्ध चरित्र-चित्रण होगा और जितनी स्वाभाविक कृति और
कवीप्रकथन होंगे वह उतना ही उत्तम तथा सफल होगा ।”

स्वाभाविकता के लिए वास्तविक नाटक के क्षेत्र में स्वगत कथन बहिष्कृत कर दिया गया है । गीत तथा नृत्य का प्रयोग भी कम होता है । कंक तथा दुर्य भी कम होते हैं । ये नृत्य-गीत विहीन नाटक प्रभाव की दृष्टि से कितने उपयोगी होंगे, यह मविष्य की बात है । इसपर विचार करने से स्पष्ट होता है कि वह शिल्प विद्यान तीन बातों में निहित है -- (१) दुर्य विद्यान का प्रतिबोधता, (२) कैवला-कक घटनार्थ, ३- स्वाभाविकता का वागुह ।

(क) भारतीय दृष्टि

भारतीय तथा पारश्चात्य नाट्य-दृष्टियों में सर्वात्मिक दृष्टि से एक मौलिक अन्तर है । स्वामी विवेकानन्द ने एक बार अपने माचण में भारतीय तथा पारश्चात्य नाट्यशैली के अन्तर पर प्रकाश डालते हुए कहा था --

“पश्चिमी नाटक विभिन्न घटनाओं से पूर्ण है । वे कुछ दूर के लिए उदीप्त हो कर बैठे हैं, किन्तु ज्योंही समाप्त होते हैं, त्योंही दुरन्त प्रतिक्रिया शुरू हो जाती है, दुरन्त वास्तव से उनका

283001

१ सैठ गोविन्ददास : “नाट्यकला बीमांदा”, पृ० १५-१६ ।

सम्पूर्ण प्रभाव निकल जाता है। भारत के दुःस्थान्त नाटकों में मानवी इन्द्रजाल की शक्ति मरा रहती है। वे मन्दगति से दुप-बाप अपना काम करते हैं। उनके स्क्वार सम्पर्क में बातें होती हैं तुम पर अपना प्रभाव फैलाने लगे, किन्तु तुम टस से मस नहीं हो सकते तुम बंध बाँधे हो।"

भारतीय नाट्यशास्त्र का मध्य प्रासाद वस्तु, नेताक और रस के तीन स्तम्भों पर टिका है। इसका नांव अत्यधिक गहराई में रही गयी थी, अतः आज भी यह प्रासाद स्थिर है। पारचात्य नाट्यशिल्प के द्वारा सफेदी हो जाने पर भी इसका स्वल्प मुलम्ब में आज भी स्वरक्षित है।

१- कथावस्तु-विस्मरण

भारतीय नाट्य कथावस्तु का विस्मरण अत्यन्त विश्लेषण के साथ किया गया है। उसी के अनुसार कथावस्तु के भेद किये गये हैं --

क- वाचिकारिक एवं प्रासंगिक -- वाचिकारिक कथावस्तु नाटक के प्रमुख कार्य है सम्बन्धित होती है। उसी है कहानियों की प्राप्ति होती है। प्रासंगिक कथावस्तु सहायक घटनाओं है निष्पन्न होती है। प्रासंगिक कथावस्तु को भी पताका एवं प्रकरी की भाँति में बाँटा गया है। पताका मुख्य या वाचिकारी कथा के बीच प्रत्यक्ष आयी हुई वह कथा है, जो नाटक में बहुत दूर तक मुख्य कथावस्तु के साथ-साथ चलती है। प्रकरी मुख्य कथा के साथ जोड़ी दूर तक चलकर समाप्त हो जाती है। राधायण की कथावस्तु में भारत की कथा पताका है तथा सुग्रीव एवं बाल की कथा प्रकरी भाग है। राधायण में राम की कथा वाचिकारिक कथावस्तु है।

१. अनु- दृष्टिमान्ति जिनाडी "निरोध" : भारत में विवेकानन्द

वा- प्रत्यात,उत्पादयत्वं मिथ

रामायण से ग्रहात 'मरत का माग्य' को क्या जितपर डा० रामकुमार वर्मा ने एक स्कॉफी को रचना को है प्रत्यात क्यावस्तु का उदाहरण है । इसी प्रकार पौराणिक सन्दर्भों पर छिने गये नाटक 'कृष्णार्जुनयुद्ध' की क्यावस्तु भी प्रत्यात है । डा० वर्मा के नाटक 'पुष्पी का खर्ग' को क्या उत्पाद है, क्योंकि यह नाटक डा० वर्मा की कला से ही निर्मित हुआ है । उन्हीं का 'चारुमित्रा' नाटक मिथ कौटि का है, क्योंकि क्लोस जैसे ऐतिहासिक पात्र के विचार-परिवर्तन के छिर कुछ काल्पनिक घटनाओं और पात्रों की संयोजना की गयी है । चारुमित्रा, जो क्लोस के जीवन में महान परिवर्तन करती है, पुष्पिता काल्पनिक पात्र है । यह कल्पना इतनी प्रसर होती है कि वह सत्य के समानान्तर ही प्रगतिशील होती है । ऐतिहासिक नाटकों को क्यावस्तु मज्जुना मिथ ही रहती है । साहित्यकार जब किसी ऐतिहासिक कथ्य का वर्णन करने बहता है तो वह मनोविज्ञान का सहारा लेता है । वह तत्कालीन पात्रों के दैनिक जीवन में प्रविष्ट होता है । वह: मनोविज्ञान के आधार पर उसे कल्पना का वाक्य लेता ही मज्जुता है । श्री कर्कटरप्रसाद के नाटकों तथा डा० रामकुमार वर्मा के ऐतिहासिक स्कॉफीयों से इस प्रकार के अनेक उदाहरण मिले जा सकते हैं । क्या के वातावरण और प्रभावित्व की दृष्टि से यह नाटककार की ही रूपि है कि यह प्रत्यात,उत्पाद क्यावस्तु निम्नोक्ति की क्यावस्तु की कर्मे नाटक का आधार माने ।

क- संक्षिप्ता,वैकृत्यिप्ता तथा अवस्थारं

संक्षिप्ता की दृष्टि से क्यावस्तु पांच प्रकार से विभाजित की जाती है । कुछ प्रविष्ट,मने,मिथे एवं निरीक्षण से पांच संक्षिप्ता हैं । की दृष्टि से द्वारा क्यावस्तु की प्रगति देती जाती है । अवस्था है अवस्थावस्था की इस परिभाषा से है, यिसे क्या एक विशिष्ट

सोमा तक पहुँचता है । बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरो एवं कार्य ये पाँच अवस्थाएँ हैं तथा आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति एवं फलागम ये पाँच अर्थ प्रकृतियाँ हैं । पाँचों सन्धियों के साथ क्रमशः एक-एक अर्थ प्रकृति तथा अवस्था का संयोग रहता है । पाँचों सन्धियों के अनेक भेद किये गये हैं, जिनका संख्या बर्णित तक पहुँचता है ।

ई- दृश्य, श्रव्य तथा सूक्ष्म

नाटक में अनेक वार्त्ता ऐसी जाती हैं, जिन्हें मंच पर प्रदर्शित नहीं किया जा सकता । उनकी केवल सूचना ही दी जा सकती है । कथा की मोड़ देने के लिए अथवा भाग बदलाने के लिए भी सूचना का सहारा लिया जाता है । सूक्ष्मका के पाँच भेद किये गये हैं, विष्कम्भक, प्रवेशक, प्रलम्भक, अन्तस्थ तथा अन्तस्तार । मंच पर प्रदर्शित होने की दृष्टि से कथावस्तु नियतिभाव्य, स्वभाव्य तथा अभाव्य भेदों से जानी जाती है । नियति भाव्य के आध्यात्मिक तथा अस्वास्तिक दो भेद किये गये हैं । आकाशमाधित आकाश की बीर पुत्र वरुण एक ही पात्र द्वारा प्रस्तीक रूप में उपस्थित किया जाता है ।

२- पात्र

भारतीय नाट्यशास्त्र का दूसरा सम्म पात्र नियोजन है । पात्र-विवेक में नायक का स्थान प्रमुख है, जो रस की अपेक्षा पात्र-विवेक हीन माना जाता है । नायक के मुख्यत्वाचार भेद किये गये हैं-- बीरीदास, बीरीदह, बीर प्रह्लाद तथा बीरछलित । बीर हीना मैता के लिए आवश्यक गुण है । वह महादास ही अति मंभीर ही, जमानवान ही के लिए ही तथा आध्यात्मिक अस्थितान की मानना है आधुन ही । बीरीदह नायक में भी होता है । वह मारुति, नाया, मंसा, एवं आत्मस्थाया के हीन है मरत होता है । बीरप्रह्लाद नायक में उन्तीच का गुण पाया जाता है । जो कय प्रकार का नायक प्रह्लाद का वेश्य होता है । वह

साक्षि नहीं हो सकता है। वीर उल्लिखित नायक निश्चिन्त, कटाक्षुक्त, सुखी एवं मृदु स्वभाव का होता है। इसके अतिरिक्त नायिका की दृष्टि से नायक अनुकूल, दक्षिण, मृदु एवं सख्त होते हैं। अनुकूल नायक एक पत्नीव्रत धारण करता है। केवल इसी को छोड़कर अन्य सभी नायक बहु विवाह करते हैं। दक्षिण नायक सभी नायिकाओं से प्रेम करने वाला होता है। मृदु नायक नायिका के अतिरिक्त किसी अन्य से प्रेम करके भी नायिका के सम्मुख जाने में छद्म का अनुभव नहीं करता। सख्त नायक नायिका से छिपकर अन्य नायिका से प्रेम करता है। नायकों के नाम में बाबास्वरूप प्रतिनायक की कल्पना भी है जो अपने वीरव्रत स्वभाव से अपने पुरातन के छिद्र चक्षुस्त्रयी भी करता है। नायक के सहायक पीठमर्द, विदूषक और विट होते हैं।

ब- नायिका

नायिका का विवेचन भी नाट्यशास्त्रों में विस्तार से किया है। भुकीया, परकीया तथा गणिका आदि लोक भेद हैं। नायक और नायिकाओं के सम्बन्ध के अनुसार नायिका स्वाधीन यतिका, बाधक-उज्ज्या, विरहीत्कण्टिका, संछिता, पुग्गा, मग्गा, प्रीडा, कलहांतरिता, विपुलज्या, प्रीणित यतिका तथा अभिचारिका आदि लोक प्रकार की होती हैं। नायिका के स्वाभाविक छ गुणों का उल्लेख भी विभिन्न प्रकार से किया गया है।

बा- गुणियाँ

नायिका-का-विवेचन-की
पारसीय नाट्यशास्त्र में एक की दृष्टि में रक्ते हुए
चार गुणियाँ का उल्लेख किया गया है। ये कैलिकी, सात्यती, वारपटी
१ गन्धुकारे वाकीवी : "साधुनिक साहित्य", पृ० २१४

तथा मारती हैं। कैश्मिरी वृत्ति में नृत्य-नाम अधिक होता है। इसमें पुरुष तथा स्त्री दोनों भाग लेते हैं। इंतार प्रधान नाटकों में इसका प्रयोग अधिक होता है। जात्यती वृत्ति वीर तथा बहुपुत्र रस के अनुकूल होती है। वारम्ही का प्रयोग मयानक तथा रौद्ररस के प्रयोग में होता है। मारतीवृत्ति सभी रसों में काम जाती है। इसका सम्बन्ध नाटक के प्रारम्भिक कार्यों से भी रहता है^१।

इ- रूप, सज्जा, भाषा एवं क्रिया

इसका नियम ठीक के आधार पर निर्मित किया जाता है। उत्तम, मध्यम तथा क्षम पात्रों की भाषा के लिए अलग-अलग नियम हैं। उत्तम पात्र संस्कृत भाषा बोलते हैं। बहुधा संस्कृत भाषा का प्रयोग पुरुष ही करते हैं, पर अम्बारिणी, महादेवी, मन्त्रियाँ की पत्नियाँ तथा वैश्याहं भी कहीं-कहीं संस्कृत भाषा का प्रयोग करती हैं। सामान्य रूप से स्त्रियाँ प्राकृत ही बोलती हैं। अत्यधिक नीच लोग पैताबी तथा मागधी का प्रयोग करते हैं। क्षम जो पात्र विश्वेश्वर का होता है, उसी देश की प्राकृत का प्रयोग करता है। उत्तम पात्र आवश्यकता पड़ने पर प्राकृत भाषा भी प्रयोग कर सकते हैं। क्षम पात्र संस्कृत भाषा का प्रयोग नहीं कर सकते। इसी प्रकार अम्बरज्या तथा क्रिया का उल्लेख भी उत्तम, मध्यम तथा क्षम पात्रों की दृष्टि से किया गया है।

ई- शिष्टाचार नियम

धूमनास्त्रिधूम आधार के लिए भी नियम हैं। उत्तमकोटि के ठीकी ओर विप्रा, वामाख्या, अम्बारियाँ, विद्वानों एवं वैश्याहों के लिए

‘म्यान्’ शब्द का प्रयोग किया जाता है। नट तथा नटी नाटक के आरम्भ में जाकर एक-दूसरे को ‘आर्य’ तथा ‘आर्या’ कहते हैं। पूज्य लोग अपने से छोटे शिष्यों, पुत्रों तथा छोटे माहुरों को ‘वत्स’ कहकर सम्बोधित करते हैं। पूज्यों द्वारा पूज्य कर्मभीतात आदि नामों से सम्बोधित किये जाते हैं।

१- रस

भारतीय नाट्यशास्त्र में सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्त्व रसही है। विभाव, अनुभाव तथा संचारी भाव के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। रस भाव की आनन्दवात्मक अनुपत्ति है। अव्य एवं द्रव्यकाव्य के दोनों रूपों में रस की निष्पत्ति ही प्रमाण है। पहिले रचयिता स्वं ग्राहक (वो काव्य गुणों को समझने वाला है) दोनों की दृष्टि में रसकर अव्य में नहीं मात्र द्रव्य काव्य का उद्देश्य ही रस निष्पत्ति माना गया था। सर्वप्रथम आनन्दलोककार ने दोनों का प्रभाव रस है, ऐसी घोषणा की। रस स्थायी रूप से हृदय के भीतर सदा विद्यमान रहता है, समय जाने पर उसका उद्गार हो उठता है। निष्पत्ति के लिए कहा गया है कि रस में निष्पन्नता सभी जा सकती है, जब वह बीभित्तिबाह हो। ‘बीभित्तिबाहः क्षान्दान्धत-रसमस्य कारणम्’ बीभित्ति का बीज छोक या समाव से होता है। छौंकि बीभित्ति के अतिरिक्त रस-निष्पत्ति के विनायक और व्यवसायक तत्त्वों का अनापन भी अपेक्षित है। विनायक तत्त्वों में शब्द और रस की स्थिति है। व्यवसायक तत्त्वों में छम्बी सामासिक पदावली किञ्चित् शब्दों का प्रयोग और टैड़ी कल्पना आदि बातें आती हैं। रीति और वृत्तियों का विधान रस निष्पत्ति के मुख्य होना चाहिए।

इस प्रकार भारतीय नाट्यशास्त्र में अभिनेत्र तत्त्वों का प्रयोग नाटक में रस निष्पत्ति को ज्ञान में रसकर ही किया गया है। भारतीय नाट्यशास्त्र में रस निष्पत्ति के ज्ञान में सभी तत्त्वों के आधार पर लिखा गया नाटक आत्माविहीन शरीर की भाँति प्रभाव उत्पन्न करने

में अत्मयै है । उस के साथ नायक का विधान समाज में नैतिक वादों की प्रतिष्ठा करता है । नायक सद्धर्म का प्रतीक है, जतः उसका परामर्श समाज में अर्थों की प्रश्रय देगा । यही कारण है कि नायक के अ द्वारा दुष्टशक्तियों पर विजय प्राप्त करना प्रत्येक नाटक का अन्त होता है और नाटक सदैव सुखान्त होता है ।

(स) पारबात्य दृष्टि

पारबात्य नाट्यशास्त्र के लिए वरसू का नाम उसी प्रकार महत्वपूर्ण है, जिस प्रकार भारतीय नाट्यशास्त्र के लिए बाबायै भरत का नाम स्मरणीय है । वरसू के नाट्यसिद्धान्त योरोप में अनेक उद्योगों से थोड़े-बहुत परिवर्तन के साथ माने जाते रहे हैं । वरसू ने नाट्यशिल्प के लिए कथावस्तु, पात्र तथा भाषा छेड़ी की प्रधानता प्रधान की है । कथावस्तु को वह प्रधान करता हुआ वह दृष्टि की महत्व मान करता है । वरसू के नाट्य तत्त्वों पर विचार करते हुए वह दृष्टि का रूप स्पष्ट करना समीचीन होगा ।

दृष्टि

कथी व्यापार में गति प्रधान करने के लिए वह दृष्टि एक आवश्यक तत्व है । विरोधी शक्तियों द्वारा बाधित कथान में, जो परिस्थितियाँ संघर्ष उत्पन्न करती हैं, वे ही वास्तविक कथान में दृष्टि उपस्थित करने का कारण बनती हैं । पुनश्च कथी में विरोधी शक्तियों के अभाव में दृष्टि के अभाव में कथान जाता है । दूसरे शब्दों में उचित-व्युक्ति के बीच पड़े विरोध परिणाम में दृष्टि उत्पन्न होता है । पात्र में ही नहीं, नाट्य वस्तु में भी दृष्टि उत्पन्न होता है । इस दृष्टि में नाट्य वस्तु विपुल गति से प्रभावित होती है । यह प्रभाव दृष्टि की परिस्थितियों की विचार देता है । कथी के अभाव में कथान जाता है । यह अभाव कथी-कथान के परिणाम होता है । इस गति अभाव और कथी-कथान एक-दूसरे के पुरक होते हैं । बिना कथी-कथान के अभाव नहीं होता और बिना अभाव के कथी-कथान निष्पन्न होता है ।

साधारण बातचीत न तो दर्शकों को प्रभावित कर सकती है और न नाटक के उद्देश्य को पूरा करने में समर्थ होती है। उसका अभिनेय होना नितान्त आवश्यक है। अभिनेयता श्रियाशीलता से उत्पन्न होती है तथा श्रियाशीलता में उत्कर्ष "दृष्ट" के द्वारा ही सम्भव होता है। इस दृष्ट की वास्तविक नाट्य वस्तु है।

१- नाट्य वस्तु

नाट्यवस्तु में जीवन का स्वाभाविक रूप प्रस्तुत किया जाता है। इतिहास भी जीवन का वास्तव है, किन्तु इतिहास और नाटक में अन्तर है। जहाँ नाटक तथ्य और कल्पना को प्रभावित करता है। जहाँ इतिहास केवल तथ्यों पर लिखा जाता है। नाटकीय वस्तु उत्पादक कला भी नहीं रहती है। इसीलिए कल्पना द्वारा परिवर्धित नाट्यवस्तु इतिहास की ओर अधिक रोचक रहती है।

वस्तु के लिए अस्तु ने बहुत बड़े नियम बनाये। वह वस्तु में कृत्रिम योजना और अनुपात का स्वभाव था। एक जीवित प्राणी के अंगों में जिस प्रकार निश्चित स्थान पर रहकर अपना कार्य करते हैं, उसी प्रकार नाट्यार्थ भी अपना दायित्व पूरा करते हैं। नाटक में आदि, मध्य तथा अन्त का संयोजन स्वाभाविक रूप से लेना चाहिए।

पाश्चात्य नाट्य सिद्धान्त में कला का मुहावरा अनुकरण है। पूर्वघटित घटना कला श्रिया का अनुकरण वर्तमान में प्रस्तुत करना ही नाटक है। इसके लिए संघर्ष आवश्यक है। संघर्ष के कारण ही पाश्चात्य कलावस्तु में प्रगति आती है। इसी का दूसरा नाम दृष्ट है, जिसका परिकल्पित श्रिया या युक्त है। पाश्चात्य कलावस्तु के प्रारम्भ में (रक्तामयीवीर) कला प्रारम्भिक घटना की सूचना दी जाती है। इसे कला प्रेरण भी कहते हैं। कार्य का परम सीमा की ओर

बढ़ना आरोह (राहर्जिन एक्शन) है। इससे दृश्य, संघर्ष कथा सम्पन्ना स्पष्ट हो जाती है। इसके पश्चात् कथावस्तु में चरम सीमा (क्लाइमेक्स) की स्थिति आती है। यहाँ संघर्ष अन्तिम सीमा तक पहुँचता है। चरम सीमा के बाद कथावस्तु में आरोह (फॉलिंग एक्शन) होने लगता है और सीघ्र ही अन्त (क्लेस्टोफ) के रूप में आ जाता है। "क्लेस्टोफ" बुरे फल को कहते हैं, जो पाश्चात्य नाटकों के दुःतान्त का सूचक है।

उपर्युक्त कथावस्तु का रैताबिन्न इस प्रकार है :-

आरोह (राहर्जिन एक्शन)	चरमसीमा (क्लाइमेक्स)
प्रारम्भ (एक्स्पोजीशन)	आरोह (फॉलिंग एक्शन) अन्त (क्लेस्टोफ)

स्वाम्याविकृता पर जोर देने के कारण पाश्चात्य नाट्यवस्तु में जीवन को तदनु रूप लिया जाता है। अतः यहाँ बहुत ही दुःतान्त ही नाटक लिखे जाते हैं। दुःतान्त से यही अभिप्राय है कि नाट्यान्त में नायक पर जीवन की परिस्थितियाँ विप्लव प्राम्त करती हैं और या तो नायक का वध होता है या वह निराशा से आत्महत्या कर लेता है।

२- चरित्र-चित्रण

पाश्चात्य नाट्यशास्त्र का दूसरा प्रधान तत्व नेता है। अस्तु का नेता भारतीय नेता से बड़ा भिन्न है। वह अपने व्यक्तित्व में एकान्तिक है। इस सम्बन्ध में अस्तु का मत इस प्रकार है -- "उद्देश्य की महानता द्वारा जीवित्व न किया जाय, अर्थात् नारी में पुरुष गुण तथा पुरुष में नारी गुण न मिले जायें। वैयर्थ्य सकारण सन्धिम होना चाहिये। अकारण उत्थान पवन क्लृप्त नहीं होता।"

र. नन्दिगुडारि वाक्येयी: "आधुनिक साहित्य", पृ. २१८।

चरित्र-चित्रण के लिए पात्रों में वैयक्तिक गुणों की तौल की जाती है। कभी-कभी ग्रेणीयत कक्षा जातिगत विशेषताओं का निष्पण भी किया जाता है। अस्तु के समय में पात्र 'टाइम्स' (कोटि) के आधार पर होते हैं। राज्य की महिलारं तथा अन्य प्रतिष्ठित महिलाओं से लेकर एक सिपाही तक अपनी विशेषताओं के आधार पर ही चित्रित होता था। वे अपने वर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं, अपने व्यक्तित्व का नहीं। इस प्रकार स्पष्ट है कि अस्तु का चरित्र-चित्रण-सिद्धान्त स्वतन्त्र न होकर नियमबद्ध था।

३- भाषा-शैली

पाश्चात्य नाट्यशास्त्र का यह तीसरा महत्वपूर्ण तत्व है ३- भाषा-शैली। वहाँ बौध्दम्य भाषा का प्रधान उपयुक्त माना गया। नाट्यमंचन के समय दर्शक आनन्द में निमग्न होता है। अतः भाषा की शिष्टता उसे आकृष्ट होती है। भाषा बौध के लिए नाटकीय भाषा की आवश्यकता होती है -- 'आधारण समन्वित तथा स्पष्टता की विभावक प्रायः सामान्य युक्तियाँ होती हैं। आधारण शब्द तथा अस्पष्ट शब्द के बीच एक ठो नाट्यकार सामन्वय्य स्थापित करता है। आधारण भाषा से उठकर उच्च शिखर पर स्थापित करना नाटकीय एकलता है। साक्षात् भाषा का रूप कहीं बौध्दम्यता पर कुछ वर्षा न डालें। स्मरण रहे कि नाटक दर्शकों की वस्तु है।'

भाषा की उपयुक्त लब्धावली नाटक के लिए आवश्यक है। भाषा-शैली के पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में कुतूहल, चित्रासा, संकलनत्रय, तथा उद्देश्य की भी आवश्यक बात माने गये हैं। इनका ज्ञान भी आवश्यक है।

४- कुतूहल एवं जिज्ञासा

इनका प्रयोग वस्तु की प्रमुखता प्रदान करने के लिए होता है। विशिष्ट प्रसंगों से सम्बद्ध घटनाएं जो चमत्कारयुक्त तथा रोमांचकारी हों कुतूहल एवं जिज्ञासा की सृष्टि करती हैं। उत्सुकता का स्थायित्व, जिससे नाट्यान्त तक दर्शक जाने की स्थिति जानने के लिए सजग रहे कुतूहल एवं जिज्ञासा की सृष्टि करता है। अतः इन तत्वों द्वारा नाटक में कितना एवं अभिनेयता का विकास होता है।

५- संकलनश्रम

संकलनश्रम से अभिप्राय समय की रकता, कार्यव्यापार की रकता तथा स्थान की रकता से है। इससे नाटक में संकलन बना रहता है। बाबू गुठाकराय के शब्दों में --

“प्राचीन नाटकों में स्थल, काल एवं कार्य की रकता की बीर विशेष ध्यान दिया जाता था। वे चाहते थे कि जो घटनाएं नाटक में दिखाई जायें, उनका सम्बन्ध एक ही स्थान से हो, यह नहीं कि एक दूसरे जागरे का हो तो दूसरा कलकत्ते का। इसी को वे स्थल की रकता (युनिटी आफ प्लेस) कहते थे। दूसरी बात यह थी कि जो घटना नाटक में दिखायी जाय वह वास्तव में उसने समय की हो किना कि नाटक के अभिनय में लगी हो। उसको वे समय की रकता (युनिटी आफ टाइम) कहते थे। ऐसा करने में वास्तविक समय का रंगरंग के समय से रक्षक हो जाता था। तीसरी बात यह थी कि क्यावस्तु एक रस हो। इस रसरसता को निभाने के लिए प्रासंगिक कथाओं को स्थान नहीं मिल सकता था। इस नियम को कार्य की रकता (युनिटी आफ ऐक्शन) कहते हैं।”

यह विशेषतायें यूनानी रंगमंच की हैं थीं । ग्रीकी नाटकों ने न केवल कार्य-संचालन ही स्वीकार किया । इन्होंने और लेखक-विचार के नाटकों द्वारा कार्य संचालन का निर्वाह कुशलता से हुआ है । बाद की नाटककारों ने इनका भी विरोध किया तथा इनकी स्तुति किये बिना ही सफल नाटक लिखने के प्रयत्न किये ।

६- उद्देश्य

पाश्चात्य नाटकों में व्यक्त कथा अव्यक्त रूप से कुछ न कुछ उद्देश्य व्यक्त रहता है । इसका सामान्य आन्तरिक कथा बाह्य संबंध से रहता है । आधुनिक युग के बुद्धिवादी समस्या-प्रधान नाटकों में उद्देश्य की प्रधानता और भी महत्वपूर्ण हो गयी है । इस प्रकार भारतीय इस तत्त्व की भाँति ही पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में उद्देश्य तत्त्व महत्वपूर्ण है ।

वास्तु के नाट्य सिद्धान्तों में क्रान्तिकारी परिवर्तन उपस्थित करने वाला पाश्चात्य विद्वान् इन्होंने था । उसके दृष्टिकोण पर भी प्रकाश डालना आवश्यक है ।

(ग) इन्होंने नाट्य शिल्प

इन्होंने ने अपने नाटकों से लम्बे सम्भाषणों, स्वगतों तथा काव्यात्मक सम्भाषों को निकाल दिया । इनके स्थान पर उसने छोटे-छोटे चुम्बक सम्भाषों का प्रयोग किया । उसने नाटक का उद्देश्य मात्र मनोरंजन नहीं माना, बल्कि समस्याओं का हल तथा मनोत्थान बहुत आवश्यक है । बाबू मुठाबराय के मत से इन्होंने में पाँच बातें प्रधान थीं :-

(१) नाटकों का विषय ऐतिहासिक न रहकर वर्तमान समाज और उसकी समस्याएँ ही गयी ।

२- नाटक का विषय कमिजात वर्ग में ही सीमित नहीं रहा।

साधारण लोग मानव रुचि का विषय बने।

३- नाटक में व्यक्ति, व्यक्ति के दोष की अपेक्षा सामाजिक,

संस्थाओं के प्रति बिड़ोह अधिक दिखाया जाने लगा।

४- वास्तव संघर्ष की अपेक्षा आन्तरिक संघर्ष को प्रधानता मिली।

५- स्वगत कथन आदि कम होने से नाटक स्वाभाविकता की ओर अधिक बढ़ा^१।

इस प्रकार इब्सेन के समय में इन मान्यताओं से पुरित नाटकों से बाढ़-सी आ गयी तथा प्राचीन मान्यताओं पर आधारित नाटक बहुत दूर चले गये। बाद में इब्सेन के सिद्धान्तों में भी परिवर्तन किया गया। नाट्य-हित में कवित्व और प्रतीकवाद को स्थान मिला। इस प्रकार प्राकृतिक घटनाएँ मानवीय समस्याओं की प्रतीक बनीं। यह अन्धोक्ति पड़ती है। इस प्रकार योरोप का नाट्य सिद्धान्त भारतीय नाट्य सिद्धान्त की मार्ति ही विकास करता गया।। आधुनिक नाट्य साहित्य किस सीमा तक भारतीय दृष्टिकोण से प्रभावित होकर पश्चिमी नाट्य सिद्धान्तों से प्रभावित हुआ, यह विचारणीय है।

(घ) निष्कर्ष

योरोप में १९ वीं सताब्दी उपराई में जो क्रेतना की छर उठी थी, वह भारत में उब्स्सई-में बीसवीं सदी उपराई में पहुंची। हिन्दी नाटकों के सबैक बाबू हरिश्चन्द्र बंसा नाटकों के सान्निध्य में

बाये और उन्होंने के माध्यम से अंग्रेजी नाट्यशिल्प से परिचित हुए ।
 उन्होंने भारतीय नाट्यशास्त्र का भी अध्ययन तो किया ही था, पश्चिम
 की नाट्य शैली से भी उन्होंने छाम उठाया । इस प्रकार भारतीय तथा
 पाश्चात्य दोनों देशों के नाट्य सिद्धान्तों के सामन्वय से उन्होंने हिन्दी
 नाट्य नियमों का निर्धारण किया । आधुनिक हिन्दी नाट्य शिल्प के
 सम्बन्ध में उन्होंने अपने 'नाटक' शीर्षक निबन्ध में लिखा -- 'जब नाटकों
 में कहीं बांगों, अमृतनाट्य लंकार, कहीं प्रकरी, कहीं विलोमन कहीं सम्प्रेत,
 कहीं पंक्तिसंधि व ऐसी ही अन्य विषयों की आवश्यकता नहीं रहती ।
 संस्कृत नाटकों की धारा में इनका अनुसंधान करना व किसी नाटकांग में
 इनकी यत्नपूर्वक छुड़कर हिन्दी नाटक लिखना व्यर्थ है । क्योंकि प्राचीन
 लक्षण लिखकर आधुनिक नाटकादि की शोभा सम्पादन करने से उल्टा
 फल होता है और यत्न व्यर्थ हो जाता है ।'

डा० दशरथ जोषा ने भारतेन्दु जी के इन विचारों
 की कालोचना करते हुए लिखा -- 'भारतेन्दु जी ने परम्परागत नाट्य
 पद्धति के प्रसार में योरोपीय नाट्यकला की नयी धारा संयुक्त कर दी' ।^१

इस प्रकार आधुनिक समय में भारतीय और पश्चिमीय
 नाट्य - सिद्धान्तों में बहुत अधिक सामीप्य हो चुका है ।

-०-

१ भारतेन्दु नृन्ध्यावली, पृष्ठ ५०७-२२ ।

२ डा० दशरथ जोषा व : 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास', पृ० २८८

अध्याय --२

रंगमंच की व्यवस्था

अध्याय --२

रंगमंच की व्यवस्था ~~~~~

नाटक की उपयुक्त दृश्यता के लिए वीर दशर्कों को अधिकारिक सुविधा प्रदान करने की व्यवस्था को रंगमंचीय व्यवस्था कहते हैं। इसके लिए छेक की ओर का निर्देशक अधिक दायित्व बहन करता है। रंगशाळा के निर्माण से छेकर मंच सामग्री तथा नाट्य प्रस्तुति की समस्त आवश्यकताएं सभी कुछ रंगमंच की व्यवस्था के अन्तर्गत आती हैं। सर्वप्रथम रंगशाळा के निर्माण का प्रश्न है। अतः उसी पर विचार करना आवश्यक है।

क- रंगमंच का विस्तार -----

रंगमंच कबवा प्रेक्षागृह का इतिहास बहुत प्राचीनकाल से ही उपलब्ध होता है। मध्य प्रदेश में रामगढ़ पहाड़ी पर जो छीता-वेना नामक गुफा है, उसपर खुतनु का नाम की नर्तकी का उल्लेख है। उसने अपने प्रेमी केवल के मनोरंजन के लिए एक रंगशाळा का निर्माण कराया था, जिसमें प्रेक्षानगर तथा नाट्य मण्डप की स्थिति भी थी। ईसा की प्रथम सताब्दी के अन्त में बाचार्य परस ने अपने नाट्यशास्त्र में जिन नाट्य मनुष्यों के अन्तर्गत 'विक्रम' नामक नाट्य मनुष्य का उल्लेख किया है, वह छीता वेना के प्रेक्षानगर और नाट्य मनुष्य का ही रूप है।

इस प्रकार वाचार्थ मरत के मनुष्यों का प्रेरणा छोट सीतावेना के नाट्य मण्डपों को ही माना जा सकता है ।

प्रेक्षागृह

प्रेक्षागृह कितना मध्य, लम्बा चौड़ा एवं दर्शकों तथा अभिनेताओं की दृष्टि से उपयोगी हो, सर्वप्रथम इस पर ध्यान जाता है। प्रेक्षागृह में मंच का निर्माण किस कोण से निर्मित किया जाय, कि प्रेक्षागृह के भीतर किसी भी पंक्ति का बैठा हुआ दर्शक मंच पर अभिनीत नाटक को सम्पूर्ण अवलोकन कर सके । वाचार्थ मरत ने अपने नाट्यशास्त्र में प्रेक्षागृह पर ही तीन प्रकारों में प्रकाश डाला है । प्रेक्षागृह के तीन भेद करते हैं :--

(१) विकृष्ट ।

(२) चतुरस्र ।

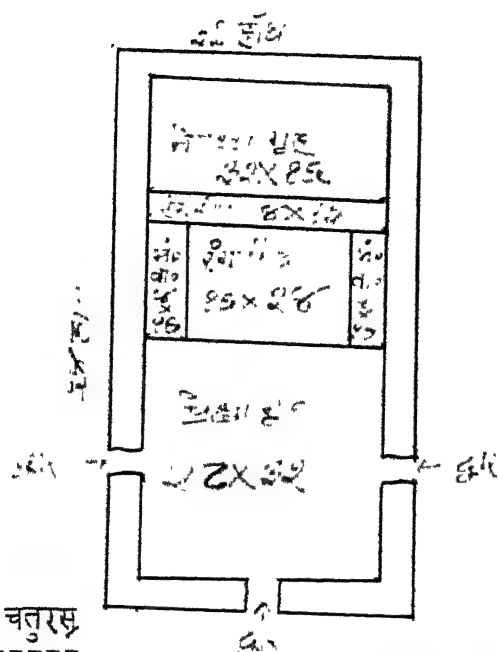
(३) त्रस्य ।

इन तीनों प्रकार के प्रेक्षागृहों के भी अधिक, मध्य तथा कमिष्ठ तीन-तीन भेद किये गये हैं ।

(१) विकृष्ट प्रेक्षागृह

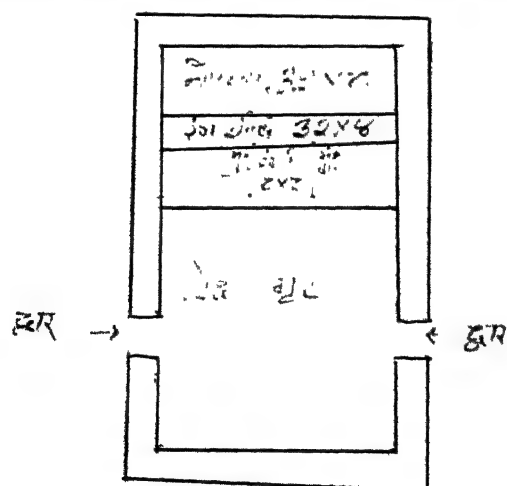
विकृष्ट प्रेक्षागृह की लम्बाई चौड़ाई से घुनी होती है । इसका चित्र इस प्रकार होता है --

(१)



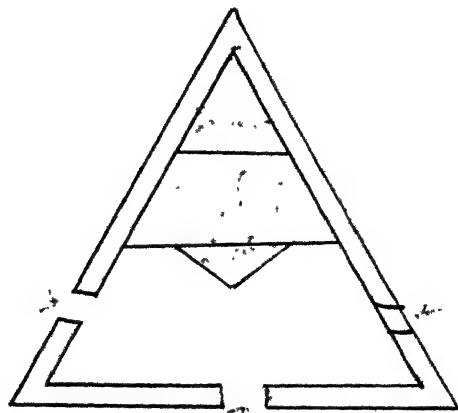
(२) चतुरस्र

चतुरस्र प्रेक्षागृह की लम्बाई तथा चौड़ाई बराबर होती है। इसका रेखा-चित्र निम्न प्रकार का होगा :-



(३) त्रस्य

त्रस्य प्रेक्षागृह एक त्रिकोण के आकार का होता है। इसका रेखा-चित्र निम्न प्रकार का होता है :-



सुगमता की दृष्टि से विकृष्ट प्रेक्षागृह अधिक उपयुक्त माना जाता है ।
चित्र १ में स्पष्ट किया गया है कि इसको दो भागों में बांटा जाता है ।
पीछे रंगशीर्ष, मञ्जारिणी तथा रंगपीठ का भाग अधिक के लिए माना
जाता है । शेष बाध का बाधा भाग दर्शकों के लिए माना जाता है ।
इस प्रकार बाधार्थ परतमुनि के प्रेक्षागृह की व्याख्या इस प्रकार होगी
कि समस्त निश्चित भूमि को दो भागों में बांटा जाय । एक भाग पर
रंगभूमि तथा दूसरे भाग पर प्रेक्षाभूमि होती थी । इसमें चारों बगैरों के
बैठने के लिए निश्चित व्यवस्था रंगपीठ के सामने के सैत स्तम्भों के पास
बाधे बाधनों पर द्राक्ष्य, इनके थोड़ी दूर पर रक्त बगैरों के स्तम्भों बाधे
स्थान पर द्वात्रिंश उनके उत्तर-पश्चिम की दिशा में रक्त बगैरों के स्तम्भों के
पास वैश्य तथा वैश्यों के उत्तर में नील बगैरों के स्तम्भों के पास का स्थान
कुर्तों के लिए सुनिश्चित था ।

रंगपीठ के बाधे भाग पर रंगशीर्ष का स्थान निर्माण
किया जाता था । इस रंगशीर्ष के पीछे दृश्यपट पड़ा रहता था ।
दृश्यपट के पीछे नेपथ्य होता था, जिसमें दो द्वार होते थे । एक द्वार से
सीधे रंगशीर्ष पर प्रवेश होता था तथा दूसरे से नेपथ्य स्थल पर । प्रथम
द्वार के पास रंगशीर्ष पर दायीं ओर नायक लोग बैठते थे ।

अमिनव गुप्त ने भरतमुनि के मत की बाँटोचना की तथा उन्होंने प्रेक्षागृह के निर्माण में अपना मत इस प्रकार स्पष्ट किया --
प्रेक्षागृह निर्माण में अमिनव का मत

सम्पूर्ण निर्धारित भूमि को तीन भागों में विभक्त किया जाय । इन्हें नेपथ्य, रंगपीठ तथा प्रेक्षा भूमि नामों से जाना जाय । प्रेक्षा या दर्शक भूमि को दोनों ओर भित्तियाँ से तथा वापस में भी बार-बार हाथ की दूरी पर दो-दो स्तम्भों से विभक्त किया जाय । इस प्रकार दोनों ओर पाँच-पाँच स्तम्भ हो जाते हैं । इसी प्रकार रंगपीठ पर चः स्तम्भ, दोनों पर दो तथा उनके समीप भी दो । इस प्रकार बाठ-बाठ^{द्वय} की दूरी पर बार-बार स्तम्भ हो जाते हैं । इसके बाद दो स्तम्भों का निर्माण और किया जाय । स्तम्भों द्वारा ही अमिनव का प्रेक्षागृह निर्मित हो जाता है ।

अमिनव छिम वाणि नाट्य-रूपों के प्रदर्शन का ध्यान करके ही विकृष्ट प्रेक्षागृह (48×32 हाथ) को समस्युक्त मानते हैं । इनसे छोटे रंगमंच में वावाव गुंजती है और बड़े प्रेक्षागृह में अस्वाभाविक रंग से बोलना पड़ता है । विकृष्ट प्रेक्षागृह को त्रैलोक्य से विभक्त होना वे आवश्यक समझते हैं । मण्डपों की व्यवस्था ऊपर स्पष्ट हो चुकी है ।

प्रेक्षागृह की व्याख्या के सन्दर्भ में आवे हुए कुछ शब्दों का स्पष्टीकरण करना आवश्यक है । इस सन्दर्भ में सर्वप्रथम 'नेपथ्य गृह' का उल्लेख है --

नेपथ्य गृह

रंगशाला में यह भाग सबसे पीछे की ओर रहता है । यह समस्त रंगशाला के पश्चिमी छोर निर्मित होता है । 32 हाथ लम्बाई

तथा १६ हाथ चौड़ाई वाले नैपथ्यगृह का उपयोग पात्रों की वैशुभता सजाने के लिए किया जाता है। यदि कभी जरूरत, कौठाहल तथा घुबना की आवश्यकता नाटक में व्यपेक्षित रहती है तो उसे इसी स्थान से पूरी की जाती है। संस्कृत नाटकों में वाकास्त्राण्णी के लिए भी इसी स्थान पर का उपयोग होता था। नाट्योपयोगी सञ्चयी उपयोगी सामग्री का संकलन भी इसी स्थान पर किया जाता है।

रंगशीर्ष

यह स्थल रंगपीठ तथा नैपथ्यगृह के मध्य में होता है। इसके निर्माण के लिए अभिन्न ने अपना मत इस प्रकार स्पष्ट किया कि नैपथ्य की दीवाल के सामने आठ-आठ हाथ के अन्तर पर दो स्तम्भ स्थापित करके प्रवेश द्वार बनाने के लिए चार हाथ के अन्तर पर दो-दो लम्बे तथा उनके ऊपर नीचे दो-दो काण्ठ लाने का निर्देश है। इन द्वारों का अभिन्न ने 'पठवातक' कहा है। नैपथ्य के उत्तर तथा दक्षिण की ओर दो द्वार इन्हीं काष्ठों की विचित्र रचना से बनाये जाते हैं। इनसे यह भी ठाम होता है कि पात्र यहाँ विभाम कर सकते हैं। साथ ही मंच पर अति समय रहकर उन्हें देव भी नहीं पाते। रंगशीर्ष पर यह ऐसा निरापेक्ष स्थान है जहाँ कौन अभिनेता रंगपीठ का अभिनय भी देख सकता है तथा स्वयं को दर्शकों की आँख से बचा भी सकता है।

मञ्जारिणी

रंगपीठ पर रहकर ^{सर्वत्र} दर्शक ^{सर्वत्र} मिलता है। मञ्जारिणी का लम्बाई मञ्जाळा हाथी होता है। यह एक बच्चारी है, जिसका बाकार घुंड उठाये हुए मञ्जाळे हाथी की तरह होता है। नाटकों में एक ही पात्र कभी-कभी अनेक स्थानों पर क्रमशः अभिनय प्रस्तुत करता है। अभिनेता जब

दिनों अन्य स्थल पर जाने का घोषणा करता है तो मंच पर छूटते हुए वह मञ्चारिणी के तले दृश्य में प्रवेश कर जाता है। मञ्चारिणी का सारा दृश्य उठाकर मंच के रंगपाठ स्थल पर रखा जा सकता है। यह वास्तुनिक मंच का प्राचीन रूप है। तयान स्वयं के अभाव से नाटकों के अभिनय में उपस्थित बाधा का निराकरण मञ्चारिणी द्वारा ही होता था।

अभिनय में मञ्चारिणी की 24×2 हाथ के बरामदों के रूप में माना है। कुछ लोग इसे मुख्य मण्डप के मध्य में स्थापित करते हैं। तुम्बाराव प्रभुत विद्वानों के मत से मञ्चारिणी रंगमण्डप के सामने छद्म हाथ ऊँचा दायाल है, जिसमें चार स्तम्भ और मस्त छापियों को पंक्ति सिंधी रखता है। रंगपाठ की ऊँचाई मञ्चारिणी के बराबर मानी गई है।

दिग्गुमि

रंगपाठ पर यह विवादास्पद स्थल है। अभिनय मृदुतीत के मत की अधिक उपयुक्त मानते हैं। उनके अनुसार दिग्गुमि अस्त नाट्यमण्डप की भूमि की कहते हैं। रंगपाठ से लेकर चौड़े पक्ष-भूमि के निवास द्वार तक रंगशाळा की ऊँचाई क्रमशः उठती जाती है। इसके बाग के पक्ष चौड़े वालों की बाड़ नहीं है, आवाज नहीं गुंती तथा गुफा द्वार के वाकृति की रंगशाळा मध्य प्रतीत होती है।

रंगशाळा के निर्माण पर संस्कृत ग्रन्थों के अतिरिक्त वास्तुनिक हिन्दी विद्वानों ने अपना मत व्यक्त नहीं किया। इसका परिणाम हिन्दी रंगमंच की अवस्थित परम्परा का न होना है। बाबू गुलाबराय ने प्राचीन प्रस्तावना पर ही अपनी नवीन दृष्टि दी है। उनके मत से रंगशाळा का निर्माण निम्न प्रकार है — मैपडूय के बाग की वीर दी मान रखते हैं। मैपडूय-गुफ से मिला हुआ रंगशीथ तथा उसके बाद रंगपाठ। रंगपाठ और रंगशीथ के बीच अन्तरा रखती है। रंगशीथ में माना प्रकार की चित्रकारी, पिलायी जाती थी। सम्भवतः वीर पक्ष की रखते थे। रंगशीथ में ही प्रारम्भिक प्रकाश होती थी। कभी कभी रंगशीथ में ही पिलाया वह जाता था ...। बाग में मान पक्षों के लिए था। लोपान्कटा क्षेत्र

होता था। इन बैठकों के बीच से सम्मों के रंग से यह स्पष्ट हो जाता था कि वे किस वर्ण के लोगों के लिए हैं।^१

इस प्रकार प्राचीन काल से आज तक रंगमंच अपना रूप ग्रहण करता रहा है। रंगमंच का व्यवस्था में मंच का विशेष स्थान होता है। अतः मंच का रूप तथा निर्माण इत्यादि जानकारी में आवश्यक है।

मंच निर्माण

साधारणतया मंच उच्च ऊँचे अभिनय-स्थल की कहती हैं जो ऊपर से तथा काल से ढका रहता है। उसी पीछे चित्रित दृश्य-पट टंगे रहते हैं। उसी पर अभिनेता मनीनीत नाटक का अभिनय करते हैं। मंच बहुधा तीन प्रकार के पाये जाते हैं --

- १- चौकटेदार ।
- २- त्रिभुजाकार ।
- ३- चकिल ।

१- चौकटेदार मंच

इसमें बागै एक मत्था तथा काल-काल दो परबाइयाँ लगी रहती हैं। इसका अभिनय भाग प्रदर्शन-स्थल मंच की ओर ऊपर: नाचा होता जाता है। मंच का सम्पूर्ण भाग अभिनय-स्थल नहीं होता। प्रेक्षकगृह में बैठे हुए प्रथम पंक्ति के दोनों ओरों के व्यक्तिमंच के जितने स्थान पर दृष्टि दीक्षा उन्हें उतना ही स्थान अभिनय स्थल कहा जायगा। प्रथम पंक्ति के नीचे दोनों ओरों पर बैठे हुए लोगों की जहाँ तक जितने भाग का अभिनय दिखता रहेगा, उसे प्रेक्षकगृह का प्रत्येक व्यक्ति कह सकते हैं। वास्तव में अधिकतर चौकटेदार मंच का ही प्रयोग किया जाता है। त्रिभुजाकार तथा चकिलमंचों का

प्रयोग नहीं होता । त्रिज्वाकार तय्यब मंच के चित्र श्री राजकुमार ने निम्न प्रकार के दिये हैं ———

इस प्रकार रंगमंच में मंच का निर्माण होता है । रंगमंच व्यवस्था में प्रेतागृह तथा मंच निर्माण के पश्चात् सर्वाधिक महत्वपूर्ण दायित्व निर्देशक या सुझार का होता है । उसके कार्यों पर दृष्टिपात करने से रंगमंच की व्यवस्था का अनुमान हो जाता है । अतः निर्देशक पर विचार करना आवश्यक है ।

निर्देशक

नाट्य प्रस्तुताकरण में निर्देशक का स्थान सर्वाधिक महत्व का है । नाटक कब से प्रस्तुतीकरण तक वह लोक मनोरंजार्थी से गुजरता है । उसे अपनी सुझ-बुझ के साथ ही लोक नियमों का पालन करना पड़ता है । उसके नियमों पर दृष्टिपात करने से उसके दायित्व स्पष्ट हो जाते हैं । उसके निम्न निम्न हैं —

- १- निर्देशक की जुने हुए नाटक का अभिनेतार्यों के समस्त सम्पूर्ण रूप से पाठ करना होता है ।
- २- वह पार्श्व से परामर्श करता है ।
- ३- रंगमंच विषयक व्यवस्था का निम्नज वीर इस सम्बन्ध में रंगाध्यक्ष (सीन मैनेजर) से परामर्श ।
- ४- समस्त वैस्तुका के सम्बन्ध में परामर्श वीर उसका प्रबन्ध ।

५- नाटक में प्रयुक्त होने वाले उपकरणों का उपलब्ध ।

६- उपयुक्त पार्श्वों का चुनाव ।

७- कार्य विभाजन ।

८- पूर्वाम्यात कार्य का विभाजन ।

९- तैयारी ।

१०- परीक्षाणात्मक प्रदर्शन ।

११- प्रदर्शन ।

रंगमंच की तकनीक का दृष्टि से भी निर्देशक हो रंगमंच का प्रबन्ध करता है । तकनीक से अभिप्राय मंच पर पार्श्वों का उद्घाटन, दृश्यविधान, चलना-फिरना तथा नाटकीय प्रभाव से अभिनय का तादात्म्य उपस्थित करने से है । इस प्रकार प्रस्तुतीकरण सम्बन्धी सम्पूर्ण व्यवस्था का भार निर्देशक के ऊपर रहता है । यहाँ रंगमंच का विस्तार पदा समाप्त होता है । रंगमंच की व्यवस्था में दूसरा पदा मंच सामग्री का है ।

रंगमंच की सामग्री

रंगमंच और कलाओं का संगम है । इसकी कला कोमल तथा हृदय रंजक है । सारा बनेहाट रंगमंच की कलाकी स्त्रियों की कला मानता है — नाट्य कला एक काफ़ीनी कला-ही प्रतीत होती है । उसमें ऐसे सभी साधन सम्मिलित हैं, जो नारी क्षेत्र के अन्तर्गत होते हैं । प्रसन्न करने की अभिलाषा, भावनावर्षों के अभिव्यक्त करने की और दीर्घों की क्षियाने की क्षमता और अंगीकरण का गुण जो नारियों का वास्तविक गुण है । रंगमंच की इस नारी मुख्य कला की एकल काने में रंगमंच का विशेष हाथ है ।

१ " The dramatic art would appear to be rather feminine art, it contain in itself, all the artifices which — belong to the provinces of women, the desire to please faculty to express emotion is the real essence of women.

वभिन्नताओं को अपना भाव प्रदर्शन करने के लिए जिन चीजों की आवश्यकता होती है, उन्हें रंगमंच को सामग्री कहा जाता है। प्राचीन काल के रंगमंच पर सुनौटा आवश्यक था। आज जैसे प्रकार के भाव जीवन को जटिलता को स्पष्ट करने के लिए जपेक्षित है। उनका बीच सुनौटा द्वारा नहीं कराया जा सकता। जगा प्रकार संस्कृत रंगमंच पर प्रतीक रैली द्वारा जैसे प्रकार की मंच सामग्री का बचाव कर लिया जाता था। संस्कृत मंच का अभिनेता अपने वाचन्य द्वारा ही स्थिति तथा दशा का जामास धराता था। आज इसके उपादानों द्वारा इन मानवाय एवं प्राकृतिक वस्तुओं का दिग्दर्शन दृष्टकों को कराया जाता है। यहा सारे उपादान रंगमंच की सामग्री है।

संस्कृत रंगमंच पर महु, पत्ती तथा कीड़ों के लिए और वभिन्नताओं द्वारा प्रयुक्त इत्र, चामर दण्डादि जैसे दृश्य एवं धुमिकाओं के अनुसार विभिन्न प्रकार की सामग्री जपेक्षित थी। इन उपकरणों को इसके उपादानों द्वारा बनाया जाता था। ये उपकरण बहुत ही रमणीय ही प्रयुक्त होते थे — कभी-कभी उनका प्रयोग नाट्य कर्मों में होता था। पर्वत, कवच, डाल तथा ध्वज आदि कम्पड़ा, छाल तथा कपूर के बनाये जाते थे। कपूर की पत्निर्यो है जैसे प्रकार के रत्नों की जामा उत्पन्न का जाता था।

रंगमंचीय उपकरण वास्तविक जगत की वस्तुओं की प्रान्ति होते हैं। रंगमंच को कुछ गौड़ सामग्री की बात करते हुए २०वीं शताब्दी के बांस, कम्पड़ा, छाल, घास आदि इसके सामानों द्वारा निर्माण की बात कही है। बांस है वनी वस्तुओं पर कम्पड़ा कम्पड़ा कम्पड़ा कहा जाता था — इससे उपकरणों की सीमा बढ़ जाती थी — 'सीमित रूप में कुछ गौण रंगमंचीय सामग्री भी प्रयुक्त होती थी, जिसे पुस्तक या सामान्य नाम दिया गया है। (भारत में पुस्तक का प्रयोग बहुत विविध रूपों में किया जाता है)

नाट्यशास्त्र में पुस्तक के तान भेद बताये गये हैं— १- सन्धिमात्रा के निर्मित
वीर की अथवा वस्त्राच्छादित । , २- व्याजिम यन्त्री की सहायता से
निर्गम्य । ३- वैशिष्ट्य विभिन्न काल वस्त्रों का प्रयोग किया जाता है ।
इस प्रकार रंगमंच पर प्राचीन काल से ही जैसा प्रकार का सामग्री का
प्रयोग होता रहा है । रंगमंच की सामग्री के साथ ही रंगमंच की व्यवस्था में
संगीत का स्थान आता है ।

ग- संगीत व्यवस्था

नाटक में प्रभाव उत्पन्न करने के हेतु संगीत का प्रयोग
किया जाता है । रंगमंच की व्यवस्था में संगीत व्यवस्था से अभिप्राय पार्श्व
संगीत योजना से है, नाटकों में प्रयुक्त गीतों से नहीं । संगीत से अभिप्राय
तथा वही शैली का राग तत्त्व उभर आता है । इसके सम्बन्ध में रंगमंच
स्वाम्याधिकारी होता है । संगीत गीत में प्राणतत्त्व उभरता है । गीत
बाधपूर्ण और व्यर्थ शब्दों का समुह होता है तथा इन शब्दों में प्रभाव
संगीत के द्वारा ही उत्पन्न होता है । संगीत की छवि की तरफ़ा है वही
में रागात्मकता उत्पन्न हो जाता है ।

हिन्दी नाटकों में रस तत्त्व का महत्व आज भी विशेष
है । संगीत रस की तत्त्व ही समर्थित करता है । हुंकार, गोर,
न्यायक तथा रौद्ररसों की उभारने में संगीत का विशेष हाथ होता है ।
संगीत प्रबन्ध की राग-रागिणियों का ज्ञान होना चाहिए । रौद्ररस-
विशेष के अवसर पर यदि कौनसे कुछ-कुछीक राग बजाया जायगा तो
रसाभाव उत्पन्न कर संगीत नाटक के प्रभाव को समाप्त कर देगा । संगीत

१ रसोन्मीलन : 'सुखं उदयमायु विभं —' संस्कृत नाटक

निर्दिष्ट नाटक में संगीत प्रयोग के स्थलों पर रैतांकन कर देता है— यह मंच पर उपस्थित नहीं रहता है, पर उसकी कला मुर्तियी होकर मंच पर अवतरित होती है ।

संगीत का प्रयोग नाटकीय तथा वातावरण को सृष्टि के लिए भी किया जाता है । स्थिति के लिए जल्दा घुसना प्रदान करने के लिए भी संगीत का प्रयोग होता है । संगीत निर्दिष्ट की पैर, काठ एवं पात्र का ध्यान रखना भी अपेक्षित है । कौमल एवं कठोर स्वरों एवं मिलन-विरह आदि पात्र की स्थितियों के अनुसार संगीत का प्रयोग होता है । नृत्यादि के समय रीझ तथा विवाहादि के समय कौमल संगीत का प्रयोग उचित है । इस प्रकार रंगमंचीय व्यवस्था में संगीत का विशेष महत्व है । रंगमंच में उत्साह का संवर्ण संगीत के माध्यम से ही होता है । संगीत के परचातु इस व्यवस्था में वैशुचना का स्थान है ।

क- वैशुचना व्यवस्था

व्यक्तित्व की उभारने में बहुत कुछ दायित्व वस्त्रों का है । पात्र की स्थिति के अनुसार ही वैशुचना प्रयुक्त होती है । डाठरामकुमार कनी के लोकी 'तैमुर की हार' में यदि तैमुर की ऐतिहासिक मान्यता के अनुसार वस्त्र न पहिनाकर पात्र की बीती-हुती या पेष्ट-दूट से उबाया जाय तो यह रसामास उत्पन्न करेगा । इसी प्रकार सामाजिक नाटक में किसी नायक प्रकृति कवि की बीड़ा के वस्त्रों में मंच पर उपस्थित करना भी वात्सानाधिक है । वस्त्र पार्श्व की सामुत्पत्ता की प्रकट करने के लिए होती है ।

वैशुचना से पात्र की स्थिति का उल्लेख ही जानास ही जाता है । गन्के-कटे वस्त्रों में किसी अभिनेता की मंच पर फैलकर उसके पागल या कराबी होने का संकेत होता है । इसके विपरीत व्यवस्थित वस्त्रों में कोई अभिनेता पागल की मुद्रिका में अभिनय उकलता प्रतीत नहीं कर सकता ।

वतः वस्त्रों का प्रयोग नाटकीय पात्र एवं वातावरण को ध्यान में रखकर करना आवश्यक है । रंगमंच को व्यक्तता में इतना प्रसृत स्थान है ।

वैशमुखा प्रबन्धक की मंचन से पूर्व ही प्रत्येक अभिनेता के लिए आवश्यक वस्त्र प्रयोग की सूची तैयार करनी होती है । वह मंचन के समय अभिनेता को वस्त्र-परिवर्तन में सहायता देता है । वैशमुखा का निर्देश नाटककार करता है, फिर भी वस्त्र प्रबन्धक की अपनी सूचका भी प्रयोग करना चाहिए । संस्कृत नाटकों में पार्श्वों के लिए वैशमुखा ई निश्चित की गयी थी । तापस व्यक्ति बल्लभ काचामय वस्त्र धारण करें, अन्तपुर को सेवा में रह व्यक्ति काचामय कंकुली धारण करें तथा वागीर युवती नीले वस्त्रों की ही धारण कर सकती है । मलिन वस्त्र उन्मादी तथा दुःखी व्यक्तियों के लिए प्रयोग किये जाते थे । यज्ञ, किन्नर तथा राजर्षों के लिए विशेष प्रकार के वस्त्र वर्णित थे । काठिन्य किरात, वीर, बान्धु तथा प्राविर्द्धों के लिए निश्चित थे । शूक तथा यवन गौरवण के ही व्यक्ति होते थे । पांचल, माहाश्व तथा कंठित निमादी काठे होते थे । स्व प्रकार सार्वारिक वस्त्रों के अनुसार ही नाट्यपात्रार्थों में रंगमंच पर वैशमुखा का निर्धारण किया । वही प्रकार कैलास के लिए मालमुनि में निश्चित वस्त्र वर्णित किया ।

कैल-पात्र

पिशाच, उन्माद तथा भूतों के बाहु उन्मै माने गये । विदुषक का चिर हत्थार होती था । बालक का कपटन रहते थे अपना तीन पीटिया धारण करते थे । कैर्षों के अनुसार भी कैर्षों का वर्णन हुआ है । अन्ती तथा गीम कैर्षीय स्त्रियों के बाहु पुंवराले होते थे तथा उपर की स्त्रियों के चिर पर कुड़ा उठा हुआ रहता था । वही प्रकार स्व उन्मा के लिए भी निम्न निर्धारित हैं ।

स्पर्शज्वा

स्पर्श ज्वा है स्पर्श में मिलार जाता है । स्पर्शज्वा है पात्र की वाह्याकृति एवं आन्तरिक स्थिति भी प्रकट होती है । एक युक्त बहिर्भावा कृद की भूमिका में बहिर्भावा करने में स्पर्शज्वा की सहायता है ही ही प्रभाव उत्पन्न करता है । स्पर्शज्वाकार की प्रकाश का भी ज्ञान होना चाहिए । वह अपने पात्र की इस प्रकार की युक्त तथा तटीक स्पर्शज्वा प्रदान करे बिना पात्र को स्पर्शकृति बहिर्भावा प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ हो सके । स्पर्शज्वा कुलौट की तरह फलनो नहीं जाती वरन् यह सम्पूर्ण प्रभाव उत्पन्न करती है । रंगमंचीय व्यवस्था में बहिर्भावा और बहिर्भावा प्रभावशास्त्रों तत्त्व प्रकाश व्यवस्था है । इसी अभाव में रंगमंचीय की शारीर व्यवस्था व्यर्थ है ।

ह०- प्रकाश व्यवस्था

बहिर्भावा कला की सौन्दर्य प्रदान करने के लिए तथा कार्य की पूर्णता योजित करने के हेतु प्रकाश व्यवस्था आवश्यक है । निम्नलिखित प्रकाश किरणों की सहायता है ही रंगमंचीय नाटकीय भावों तथा स्पर्शक की स्पष्ट करने में सफल होता है । नाटकीय कला के सौन्दर्यवर्धन की तथा उसकी दीप्ति की विवक्षित करने में प्रकाश व्यवस्था का महत्वपूर्ण योग है । प्रकाश शक्ति उदीप्ति के लिए सहायक होता है । नाटक में रंगीत तत्त्व की बहिर्भावा देने में भी प्रकाश का योग है । प्रकाश द्वारा नाटक में पैर,काष्ठ, लकड़ का भी उद्घाटन होता है । दृश्यवीथ का महत्वपूर्ण वायित्व भी प्रकाश-व्यवस्था पर ही है । इस प्रकार प्रकाश व्यवस्था रंगमंचीय पर एक आवश्यक तत्त्व है, जिसका प्रयोग निम्नलिखित अनेक स्थितियों में करता है । जिसका बहिर्भावा भी प्रस्तुत है—

समय सूचना द्वारा

रात-दिन का कोई भी समय, नाटक में चित्रण वर्णन है, प्रकाश द्वारा मंच पर उपस्थित किया जाता है। प्रातः, मध्याह्न कबवा संध्या कालीन दृश्य उमसा है सजाये जा सकते हैं। विपुल-किरणों को सहायता है सन्ध्या का समय मंच पर उपयुक्त रूप है प्रदर्शित होता है। दो विरोधी काल क्रमशः वातावरण करना भी वास्तव है। इस प्रकार समय सूचना में प्रकाश व्यवस्था का विशेष हाथ है। प्रकाश का प्रयोग कुछ विशिष्ट स्थितियों में भी किया जाता है।

विशिष्ट स्थिति

बाँवनी किरणें करता बाँव धीरे-धीरे बढ़ रहा है कबवा मन्दिर में दीप टिम-टिमा रहा है। इन दृश्यों की प्रकाश व्यावसायिक मंच पर सजाता है। जंगल का दृश्य उपस्थित करने के हेतु जंगल के पर्व पर बैठाना प्रकाश-किरणें फैली जाती हैं तथा जीवपुंज मुख की प्रदर्शित करने के हेतु छाछपुंज की किरणें मुख पर डाली जाती हैं। मंच की स्थिति के अनुसार प्रकाश के इस प्रकार प्रयोग में लाये जाते हैं, जिनका परिचय निम्नप्रकार है—

१- छोटी दीप (बिड स्पॉट)

ये बच्चियाँ रंगबीठ की हल में लगी रहती हैं। ये बच्चियों की नहीं चित्ताई होती। इनके प्रकाश है छेब तथा बर्षिता का सम्पूर्ण का उन प्रकाश में कमता रहता है। इन बच्चियों है मंच पर पात्र की हाथा नहीं पहुँची।

२- कीज यहा दो (ग्राउण्ड स्पॉट)

रंगबीठ के जाने दोनों कीर्णों में अधिक प्रकाश बाँट सका दीप लगाये जाते हैं। इनके बर्षिता का कम-कम कमता है। सम्पूर्ण मंच प्रकाश है पर रहता है। एक-दूसरे के विपरीत पिछा में प्रकाश किरणें फैली बाँट उन यहादीर्घों की हाथा नहीं पहुँची। रंगीन कसकनो पत्र

ये विभिन्न प्रकार के प्रभाव उत्पन्न किये जाते हैं । पात्र के मुख के भाग को हवा द्वारा फूट होते हैं । छोटे-बड़े सभी मंचों पर कोण महादीप का प्रचलन है ।

३- पार्श्व दीप (विंगलैट)

रंगपाठ के दोनों पार्श्वों को दोनों दीवारों पर ये दीप लगे जाते हैं । इनका प्रयोग अभिनेता के मुख को स्पष्ट करने के लिए किया जाता है । इनपर कांच को रंगीन बरतों लगी रहती है, जिसे हलाने के विभिन्न प्रकार के रंग जाते हैं । इनका प्रचलन भी सभी मंचों पर होता है ।

४- तलदीप (फुट लाइट)

रंगपाठ के जाने एक पंक्ति में दर्शकों की जाड़कर यह दीप लगे रहते हैं । इनका प्रकाश ऊपर को और उठकर अभिनेताओं की ओर जाता है । यही इन्हें नहीं देत जल्दी । रंगपाठ के नीचे पर यही कला के आरम्भ में एक ऊँची बिजली रहती है । इन दीपों से या अभिनेताओं को भाव संगीतार्थ फूट होती है ।

५- पतादीप (विनलैट)

रंगपाठ के दोनों ओर थोड़ी-थोड़ी दूर पर दीप लगे रहते हैं । इनकी प्रभाव सम्पूर्ण मंच पर नहीं पड़ता । इनका कार्य इनकी परिधि में जाने वाले अभिनेताओं की मुताकृति का पूर्ण भाव फूट करता है ।

६- स्पर्शप्रकाश (स्पाट लाइट)

यह प्रकाश विशेषकर शून्य है । जब किसी-किसी विशेष पात्र को स्पष्टि की 'स्पष्ट' करता रहता है तब इसका प्रयोग किया जाता है । यही वह विशिष्ट वस्तु को अव्यक्त मंच पर

उपस्थित वन्यों का तुलना में अधिक कम उठता है । दर्शकों का ध्यान उन प्रकाश-किरणों से दोषित स्थान पर हा केन्द्रोन्मुख हो जाता है ।

७- कमदीप(फ्लैश लाइट)

सम्पूर्ण रंगपीठ की जब कभी प्रकाश की जाड़ से मरना अपेक्षित होता है, तब इसका प्रयोग किया जाता है । यह एक ही दीप अत्यधिक च हमितसाही होता है । किसी हरहराती नदी की भाँति इसका प्रकाश सम्पूर्ण रंगपीठ को बाष्पावित कर देता है । अमिता प्रकाशपिण्ड से दोस्त है । तब कम पूर्ण रूप में उद्वलता हुई मछलियाँ अथवा बर्फ में कमली धारा की भाँति हा अमिता प्रतीत होते हैं ।

८- हायादीप(खानलाइट)

यह रंगशेख से पद पर झन-झन कर आया हुआ प्रकाश है । इसकी मालक ही मंच पर खिलती है । रंगपीठ पर का प्रकाश समाप्त होने पर यह प्रकाश बहुत प्रभावसाही प्रतीत होता है । हायानुरूप अथवा हाया-अभिनयों का प्रदर्शन इसी दीप के उपयोग से किया जाता है ।

९- हातादीप(लैम्पाट)

रंगशेख और रंगपीठ के बीच में दृश्य पट रहता है । उसके पीछे ऊपरी भाग से रंगपीठ के अमितावर्ग पर भी प्रकाश डाला जाता है, यह हाता दीप का प्रकाश कहा जाता है । इसका प्रयोग अमितावर्ग के भागों की अधिकतम व्यंजित करना रहता है ।

१०- चिह्नदीप(प्रोपेक्टर)

इस दीप द्वारा चन्द्र चूने आदि चिह्नछाये जाते हैं । इसके द्वारा रंगीन चिह्नों की भी प्रकाशित किया जाता है । इन प्रयोगों द्वारा प्रकाश व्यवस्था का महत्व स्पष्ट होता है । डा० रघुवंश प्रकाश व्यवस्था का महत्व स्पष्ट करते हुए लिखते हैं --- 'प्रकाश का पहला उपयोग दृश्य मानता है।

रंगमंच पर अभिनेता वस्तुओं तथा दृश्यों को उनके नाटकीय महत्व के अनुपात में प्रस्तुत करना प्रकाश व्यवस्था का पहला दायित्व है । जिस प्रकार साधारण बाणों की अपेक्षा अभिनेता के शब्द और वाक्य अधिक कलात्मक होने चाहिये, उसी प्रकार प्रकाश का प्रयोग भी होना चाहिए^१ ।

इस स्पष्ट है कि प्रकाश व्यवस्था नाटकाय प्रदर्शन की प्रत्यक्ष करने की अपेक्षा उसे आभासित अधिक करता है । दृश्यविधान की अनेक स्थितियाँ प्रकाश व्यवस्था द्वारा सज्ज तथा स्वाभाविक रूप में प्रकट हो जाती हैं । दृश्य, रूपसज्जा, वेशभूषा आदि पर परिवर्तन की स्पष्टता ठाना प्रकाश द्वारा ही सम्भव है । इस प्रकार सभी प्रकार के रंगपाठ की प्रकट करने का दायित्व प्रकाश पर है ।

अन्त में कहा जा सकता है कि नाटक दृश्यकाव्य है । अपनी सहायिनी अन्य साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा यह एक विशिष्टता रखता है । अतः प्रारम्भ से ही भारतीय रंगमंच अपने समकालीन युगों के कथानक एवं चरित्र-चित्रण के माध्यम से प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करता रहा है । पाश्चात्य रंगमंच के प्रभाव में आने पर भारतीय रंगमंच का आकषेण और भी बढ़ गया । पाश्चात्य नाट्य साहित्य से एक गुण अतिरंजना का र्थ प्राप्त हुआ । इसका प्रयोग कहीं तक उपयुक्त है, वहाँ तक कट्टर प्रेमिष्ठ नहीं । कट्टर की प्रेमिष्ठ करके रंगमंच की संरचना नाट्यकार के दृष्टिकोण की प्रभावशाली व नहीं बना सकती । अतः रंगमंच का प्रयोग नाटक में उसके स्वयं की अन्तरात्मा से प्रकाशित करने की समताओं से युक्त होना चाहिए ।

वर्षाय --३

नाटक वीर रंगरत्न का सम्बन्ध
~~~~~

अध्याय -- ३

नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध

नाटक और रंगमंच का घनिष्ठ सम्बन्ध है । नाटककार एवं सूत्रकार एक-दूसरे के पूरक होते हैं । इन दोनों का अन्तर्सम्बन्ध इस प्रकार जटिल वा सूक्ष्म है कि नाटककार अपनी कल्पना के त्वारे कभी अनुकरणमूलक एवं भावानुप्राति मूलक रचनात्मक अभिव्यक्ति प्रस्तुत करता है और सूत्रकार नाटककार की इसी भावानुप्रातिमूलक रचनात्मक अभिव्यक्ति के आधार पर अनुसंगम्य नीतिक प्रदर्शनों की रंगमंच पर प्रस्तुत करता है । वह नाट्यात्मा में अपनी अनुप्राति भिठाकर नाट्य रूप सजा करता है । रंगमंच पर प्रदर्शित अभिव्यक्ति उसकी अपनी वस्तु होती है । नाट्य-कृति की सफेद मंच-प्रस्तुति तभी सम्भव है, जब नाटककार की वात्साभिव्यक्ति में सूत्रकार के कार्यो के सामन्वय स्थापित किया जाय । अतः नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध नाटककार तथा सूत्रकार के विन्य-प्रतिविन्य का सम्बन्ध है ।

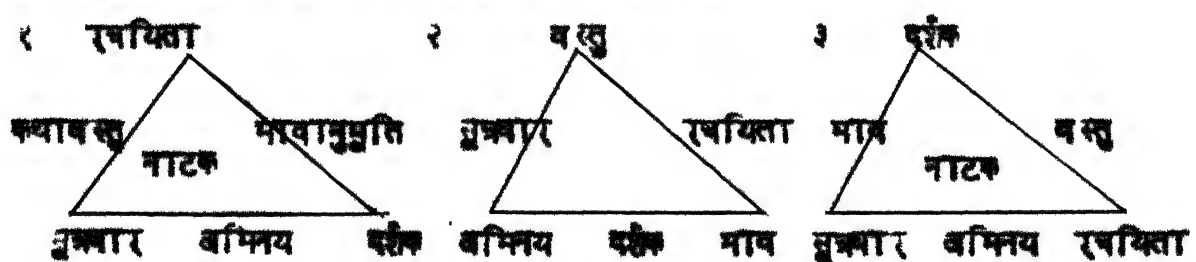
नाटक का वर्णन होना आवश्यक है । रंगमंच पर कसकट नाटक कभी नाटक नहीं कहा जा सकता । बलिकुष्ण 'प्रेमो' के शब्दों में -- 'नाटक ठीका था वो ठीक ठीका जाना चाहिये। ठीका वा ली ठीका ही नाटक ठीका जाना चाहिये । मुझे इस बात का यत्नीय है कि मैं नाटक के लीने-लीने में ली वा ली हूँ ।'

इस प्रकार नाटक के अभिनय होने के लिए रंगमंच का आवश्यकता है । दूसरे शब्दों में नाटक और रंगमंच एक-दूसरे के पुरक हैं । नाटक ही रंगमंच के उपयुक्त होने के लिए एक प्रकार का सामाजिक मोर्चा हो विकसित होना चाहिए । ये सामा-संरणियाँ हैं। नाटक और रंगमंच के सम्बन्ध के पर प्रकाश डालती हैं । अतः नाथे उनका क्मशः उल्लेख किया जा रहा है ।

3- कथावस्तु

(क) कथावस्तु की विशिष्ट योजना

नाटक की कथावस्तु साहित्य की अन्य विधाओं की कथावस्तु की अपेक्षा भिन्नता रखता है । इसमें रचयिता, सूत्रकार तथा दर्शक तीनों का सहयोग अपेक्षित है । तीनों के सम्मिलित प्रयास से ही नाटक की कथावस्तु अपना रूप स्पष्ट करने में समर्थ होती है । डॉ० रघुवंश ने त्रिभुजों में इन तीनों का सम्बन्ध स्पष्ट किया है--



प्रथम त्रिभुज में शोधकीर्ण रचयिता है । सूत्रकार (संवाचक) कीर्ण है । नाटक यदि रचयिता की रचनात्मक अभिव्यक्ति है तो सूत्रकार की अभिव्यक्ति तथा दर्शक की भावानुप्राति है । रचयिता वस्तु का वर्ण करता है , सूत्रकार अभिनय का उपरदायित्व रखता है तथा दर्शक की रस की अनुप्राति होती है ।

इसी प्रकार दूसरे तथा तीसरे त्रिभुजों के सम्बन्धों पर प्रकाश डालते हुए उन्होंने लिखा -- 'रचयिता रचना के रूप में स्वयं प्रस्तुत रहता है । सूत्रधार यदि उससे सामंजस्य स्थापित न कर सके और अभिनेता उससे भाव के अनुरूप प्रदर्शन उपस्थित न कर सके तो नाटक सफल नहीं कहा जा सकता है । साथ ही रचयिता का अपना उत्तरदायित्व भी है । नाटक की रंगमंच पर अवतारण करने के लिए, सूत्रधार तथा निर्देशक की पर्याप्त स्वतन्त्रता मिलना चाहिए और अभिनय की सफलता के लिए अभिनेता की भाँख से सोमा तक स्वतन्त्र वातावरण मिलना चाहिए । जो रचयिता अपना सुप्त दृष्टि में इतने व्यापक नहीं होते, उनके नाटक रंगमंच पर सफलता प्राप्त नहीं कर सकते हैं और वे आदर्श नाटक नहीं कहें जा सकते हैं' ।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि नाटक को कथावस्तु में इन तानों का समावेश होना आवश्यक है । यदि नाटककार अपना कथावस्तु में सूत्रधार एवं दर्शकों का ध्यान नहीं रखता तो वह मात्र पाठ्य नाटक लिख सकता है । अभिनेय नाटक को कथावस्तु में रचयिता, सूत्रधार तथा दर्शकों के अन्तर्सम्बन्धों की विशिष्ट योजना आवश्यक है ।

(६) उपयुक्त दृश्य विधान

नाटक में दृश्यविधान अत्यधिक आवश्यक तत्व है । यदि नाटक का दृश्यविधान दुर्बल होगा तो उसका मंचन नहीं हो सकता । नाटक में दृश्यों की अवतारण कम से कम रखी जाय । दो अथवा दृश्यों के बीच में एक कठ दृश्य रखना आवश्यक है । यदि राजमहल के दृश्य के पश्चात् ही किसी पहाड़ का दृश्य रखा जायगा तो इन्हें उपस्थित कर पाना सम्भव न होगा । इन दोनों दृश्यों के मध्य में किसी पथ, बाधा अथवा मैदान का दृश्य रखना आवश्यक है । सभी दोनों अथवा दृश्यों की

मंच पर सजाया जा सकता है । दृश्य यदि त्यागस्वय को सोमावर्गों के अन्तर्गत न होंगे तो वे नाटक का प्रभाव समाप्त कर देंगे, साथ ही मंचन में बाधा उपस्थित करने वाली होंगी ।

नाटक में असम्भव दृश्य नहीं रहते जाते । इसलिए भारतीय नाट्याचार्यों ने मृत्यु, यात्रा, मौजन तथा जंगल जानवरों—आदि के दृश्यों को नाटक में वर्ण्य माना । इन दृश्यों को मंच पर प्रदर्शित कर पाना सम्भव नहीं है । दृश्य विधान नाटक को रंगमंच पर भूतता प्रदान करता है । यदि दृश्य विधान को रक्षार्थ सामर्थ्यवान नहीं होंगे तो नाटक का चित्र स्पष्ट नहीं होगा । इस भाँति दृश्य-विधान असम्भव दृश्यों से रहित सरल तथा रंगमंच की सोमावर्गों के अन्तर्गत होना चाहिए, तभी वह उपयुक्त दृश्यविधान को ज्ञा से युक्त होगा । दृश्यविधान के लिए माना गया है कि प्रत्येक जग में दृश्यों की संख्या कम होती जाय, साथ ही उनका आकार छोटा होता जाय । इसका सम्बन्ध दर्शकों को मनःस्थिति से है । दृश्य-विस्तार कहीं उनके मन में ऊब उत्पन्न न कर दे, इसलिए दृश्य क्रमशः छोटे होते जाने चाहिए । इस भाँति दृश्यविधान को उपयुक्तता तथा रंगमंच के सम्बन्ध के बाध का महत्वपूर्ण कड़ी है ।

(ग) कुतूहल एवं विश्वास

ये दोनों गुण नाटकीय सफलता के लिए आवश्यक हैं । कुतूहल यदि दर्शकों की नाट्यवस्तु में तत्परता से उत्पन्न रहता है तो विश्वास उन्हें नाटक के अन्त तक उत्पन्न बनाये रहता है । नाटकीय वस्तु में इन दोनों गुणों की सृष्टि कितनी सफलता से की जायगी उतनी ही सफलता नाटक की अभिव्यक्ति में प्राप्त होगी । कुतूहल

तथा जिज्ञासा का भाँ पुर्यापर का सम्बन्ध है । किता नाटकाय घटना ज्यथा पात्र का विशिष्ट स्थिति से कुतूहल उत्पन्न होता है तथा इस कुतूहल का परिणाम ज्ञात करने को उत्प्रेरता हुआ जिज्ञासा है । कुतूहल यदि बन्द है तो जिज्ञासा उसका कला है, जो सम्पूर्ण आकाश-मण्डल के मस्तक पर लौकिक होता है तथा दूरक जगत को सम्मोहित किये रहता है । किस प्रकार बन्द तथा उसका कला से स्याम रत्ना कम उठता है, उसी प्रकार कुतूहल तथा जिज्ञासा से नाट्यवस्तु में निरार वा जाता है । कतः नाट्यवस्तु में अभिनेय तत्त्व उभारने में इनका अधिक हाथ है । नाटक तो दृश्य काव्य है । उसे स्वल्प देने के लिए रंगमंच को जितना आवश्यकता है, उतनी ही आवश्यकता कुतूहल एवं जिज्ञासा का है ।

(घ) गतिशीलता

अभिनेय नाटक का कथावस्तु गतिशील होता है । कथारूढ कथावस्तु नाटक के प्रदर्शन में बाधक सिद्ध होता है । नाटक में दृश्यविधान, पात्र सम्बन्ध, कथनीकथन भाषा सभी तत्त्वों में गतिशीलता हो तभी नाटक सफल हो सकता है । दृश्य संख्या को दृष्टि से कम तथा वाक्य की दृष्टि से छोटे हों । यदि दृश्य संयोजन का क्रम इस प्रकार नहीं होगा तो प्रस्तुतीकरण में बाधा उपस्थित होगी और नाटक का गतिशीलता रुक जायगी । गतिशीलता बनाये रखने के लिए सम्वादों में चरित्रोद्घाटन को प्रामता तथा कथावस्तु में विकास को कृति कृति दोनों गुणों का होना आवश्यक है । नाटकीय कथावस्तु का विकास कुतूहल को भाँति होता है, जो रात्रि में विकसित होकर प्रातःकाल सम्पुटित हो जाती है, परन्तु अपनी वाचा सम्पुटि वायु मण्डल में छोड़ जाती है । इसी उर्ध्व में किसी कलबीषि की भाँति ही नाटकाय कथावस्तु विकसित होती जाती है और निरार प्राप्त करती ही समाप्त हो जाती है । यह गतिशीलता नाटकीय कथावस्तु में गतिशीलता जाने पर

कर हा सम्भव हो जाता है ।

(६०) सुखान्त और दुःखान्त

नाटकीय कथावस्तु का सुखान्त और दुःखान्त होना उसके नेता के फलभोग के परिणाम पर आधारित होता है । नाटक में दर्शकों को सहानुभूति नायक के साथ रखती है । यदि नायक जैक सारारिक तथा मानसिक आघात सहते हुए अन्त में सुखी हो जाता है तो दर्शकों की भावनात्मक संतुष्टि प्राप्त होती है । इस प्रकार नाटक सुख हो सुखान्त हो जाता है । इसके विपरीत यदि नायक अन्त में पराजित होता है तो दर्शकों के मन में विपत्तौ या ग्लानि उत्पन्न हो जाता है और इस प्रकार का नाटक दुःखान्त होता है ।

भारतीय दर्शन में आदर्श की पहचान है । जीवन में संघर्ष तथा दुःख आभासिक रूप से होते हैं । मनुष्य को चाहे-अचाहे परिस्थितियों के आघात सहन करने पड़ते हैं । भारतीय नेता परिस्थितियों के हर मोड़ पर संतुष्टि रहता है, वह अपना विवेक और धैर्य बनाये रहता है । उसके पास नैतिक बल के साथ ही सत्य का अवलम्ब रहता है । इन्हीं गुणों के कारण वह अन्त में समस्त कठिनाइयों पर विजयी होता है । भारतीय चिन्तक वर्तमान की अपेक्षा भविष्य की अधिक लुब्ध पैसना चाहता है । अतः जीवन के अवरोह में भी वह नायक की विजय की विमला से अलुप्त करता है । इसी समाज की परम्पराएं वास्तविक और व्यवस्थित रहती हैं ।

पारम्परिक चिन्तक यथार्थ का विग्रह ही साहित्य के छिर अवैज्ञानिक मानते हैं । अतः वे जीवन की कथावस्तु ही नाट्य में वस्तु के रूप में ग्रहण करने के पक्ष में हैं । जीवन में अधिकतर मनुष्य दुःखी हो रहते हैं । यदि कोई सुखी हो जाता भी है तो वह दुःख की विलुप्ति का जीवन ही जीता है । अतः दुःखी जीवन का अन्त नाटक की दुःखान्त रूप में

प्रस्तुत करता है ।

'सत्यहरिश्चन्द्र' नाटक में राजा हरिश्चन्द्र सत्य का रक्षा के लिए अनेक कष्ट सहते हैं । वे स्वयं डोम के हाथ बिकते हैं तथा श्मशान पर जलाये जाने वाले मृतकों के परिवार वालों से मृतक का कफन कर के रूप में प्राप्त करते हैं । उनका पत्नी शैव्या भी नाटक का चरम सोमा में अपने पुत्र रोहिताश्व की दाह-संस्कार हेतु श्मशान पर ले जाता है, जहाँ हरिश्चन्द्र सेवा कार्य रत है । दोनों एक-दूसरे की पहचानते हैं । हरिश्चन्द्र की हादिक बलेश होता है, पर वह कफन के अभाव में शैव्या की मृतक रोहिताश्व की जलाने का अनुमति नहीं देते । सत्य का यह कर्तव्य सम्भवतः संसार का सबसे बड़ा कर्तव्य है, जिसपर सामान्य मानव सरा उतर हा नहीं सकता । ऐसी स्थिति में मावान विष्णु की प्रकट होना पड़ता है । हरिश्चन्द्र के सत्याचरण का प्रशंसा करते हुए उन्हें स्वर्गलोक का शासन प्रदान करते हैं । इस कटना से भारतीय -दृश्य वास्तव्य होता है । पार्श्वात्य नाटककार इस नाटक का अन्त सम्भवतः हरिश्चन्द्र तथा शैव्या की उसी स्थल पर मृत्यु कराके करते क्या हरिश्चन्द्र की सत्य से विचलित कर्तव्य स्थिति में परिवर्तन कर देते ।

इस प्रकार भारतीय तथा पार्श्वात्य नाटकों में वाक्सी तथा ययायी के वाचार पर कुलान्त और कुर्वात का निर्धारण किया जाता है ।

वा- वातावरण

रंगमंच पर वातावरण से अभिप्राय उस काल-विशेष के अन्तः तथा बाह्य स्वभाव से है, जिसका चित्रण नाटक में किया जाता है । रंगमंच पर वातावरण का निर्माण करना इसलिए आवश्यक है कि रंगमंच पर ही नाटक की ऊच्च समीक्षा कृतित होती है । हाथ दक्षय बीका

के शब्दों में--'रंगमंच नाट्य साहित्य का उपादान है। इसी का सहायता से नाटक अपने मातृ की अभिव्यक्त करता है। इस प्रकार की भाषाभिव्यक्ति की अन्य साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा अपनी एक विशिष्टता होती है। नाटकों के अतिरिक्त साहित्य की अन्य सभी विधाओं में भाषाचित्र की काल्पनिक नैर्जी के समुत्पन्न रहकर प्रभाता कृतिक का वात्साव है जस्ता है, किन्तु नाटक की मंचित होती हुए प्रभाता के मन में भाषा सत्वर सम्यक् ही उठता है और रसास्वाद्य तुल्य होता है।' इस प्रकार स्पष्ट है कि रंगमंच पर ही नाटक का रूप प्रकट होता है। रंगमंच पर यदि नाटकीय वातावरण का आविर्भाव नहीं किया जायगा तो नाटक सफल नहीं हो सकता।

सामाजिक, पौराणिक तथा ऐतिहासिक सभी प्रकार के नाटकों का अपना एक विशिष्ट काल है। काल के अतिरिक्त पात्र की स्थिति स्वभाव तथा शिक्षा-दीक्षा के आधार पर भी प्रत्येक नाटक का अपना विशिष्ट वातावरण होता है। काल के अनुसार वैल्लुबा, भाषा तथा मंच सामग्री का उचित प्रयोग मंच पर वस्तुतः वातावरण की सृष्टि करता है। इसी प्रकार पात्र के स्वभाव के अनुसार भी उन्हीं उपयुक्त वस्तुओं की सृष्टि व्यवस्था वस्तुतः वातावरण के लिए आवश्यक है। नाटक में जिस काल का वातावरण चित्रित है, मंच पर उल्ला स्पष्टीकरण इस रूप में होना चाहिए कि कौन उसी वातावरण में निमग्न हो लें। इस प्रकार नाटक में प्रभाव की उद्घाटित करने के लिए सृष्टि वातावरण की संरचना आवश्यक है।

४- पात्रों की योजना

रंगमंच पर उपस्थित किये जाने वाले नाटकों में पात्र-योजना एक विशिष्ट दृष्टि से की जाती है। कथावस्तु की प्रमुख सम्यक्ता का निर्धारण करने के लिए जिन पात्रों का भूजन किया जाता है, वे नाटक के मुख्य पात्र समझाते हैं। उन्हीं के द्वारा कथा की प्रमुख धारा गुहर होती है और उनकी सहायता से ही कथावस्तु की प्रमुख सम्यक्ता की प्रति

होता है। ऐसे पात्रों का रंगमंचाय नाटक में विशेष स्थान है। इनके अतिरिक्त जो कथावस्तु के सहायक पात्र होते हैं, उनके लिए पात्रों का योजना इस दृष्टि से का जाता है कि वे प्रमुख पात्रों की गति में योग में उन्हें ज़रूरी जो प्रारंभ कथावस्तु में सूचित किए गए हैं, उनका प्रति करने में सहायक हो सकें।

यह भी सम्भव हो सकता है कि प्रमुख पात्रों के अतिरिक्त जो गौण पात्र हैं, वे कथावस्तु का योजना में बाधक हों। ऐसे पात्रों में जो महत्वपूर्ण पात्र होता है, वह या तो प्रतिनायक होता है या दुष्ट पात्र 'विलन'। पश्चिम के नाटकों में संबंध उत्पन्न करने के लिए 'विलन' का कल्पना को जाता है। इस स्थान पर यह दृष्टव्य है कि विरोधी पात्रों के द्वारा या कथावस्तु में प्रगति सम्भव हो जाता है, क्योंकि कार्य की ज़रूरतता प्रगति का एक नया मार्ग खोजती है। किस प्रकार शिला से टकराने पर एक बड़े प्रवाह के लिए दूसरा मार्ग निर्धारित कर लेता है, उसी भाँति विरोधी पात्रों की योजना कथावस्तु में जहाँ ज़रूरतता उपस्थित करती है, वहाँ कुछ-कुछ स्वं विज्ञाता की भी स्थान देती है। यहाँ कारण है कि नाटकों को पात्र-योजना अपने विकास में इस प्रकार की विविधता उत्पन्न करती है कि उसी नाटक के विकास में मनोरंजन, कुछ-कुछ स्वं विज्ञाता का समावेश सम्भव हो जाता है। यहाँ यह भी विचार कर लेना चाहिए कि भारतीय नाट्यशास्त्र में जहाँ पात्र-योजना प्रतीकों के रूप में उपस्थित की जाती है, वहाँ पश्चिमी नाटकों में पात्रों के व्यक्तित्व पर अधिक ध्यान देकर उनके मनोविज्ञान का विश्लेषण किया जाता है। क्योंकि उनकी स्पष्ट रेखाई निर्धारित की जाती है। इस प्रकार नाटकों में पात्र-निर्माण एक विशेष उत्तरदायित्व का कार्य है। जहाँ प्रमुख संवेदना को बताने वाले पात्रों का विनाश पात्रों का दृष्टि में रखकर किया

जाता है ।

(क) मनोविज्ञान

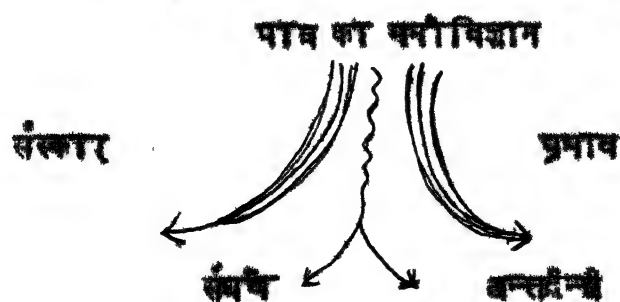
मनोविज्ञान का सम्बन्ध रंगमंच में पात्रों के चरित्र-चित्रण से है । चरित्र-चित्रण व्यक्तित्व से सम्बद्ध होता है तथा व्यक्तित्व मनोविज्ञान पर आधारित रहता है । इस सम्बन्ध में डा० रामकुमार वर्मा ने मनोविज्ञान के विश्लेषण पर गहराई से विचार किया है । यह इतना पूर्ण है कि मैं उसे यथावत् उद्धृत करने का लौम संवरण नहीं कर सकता ।

-- पहला पक्ष व्यक्तित्व के संस्कारों से सम्बन्ध रहता है, जो उसके स्वभाव का निर्माण करते हैं । ये संस्कार उसने अपने वंश से उधरदायित्व के रूप में प्राप्त किये हैं, जो उसके रक्त में हैं । ये बड़ा कठिनाई से बदलते हैं । वैभव और विपत्ति में जो ये व्यक्ति का साथ नहीं छोड़ते और जलायास हो उसके मुख से निकल पड़ते हैं । एक बर्तन का लड़का जिस आसानी से एक दुकान चला सकता है, उस आसानी से एक ब्राह्मण या कायस्थ का लड़का नहीं । चरित्र-चित्रण में संस्कारों की यही दृष्टि व्यक्तित्व का वास्तविक चित्रण कर सकती है । 'कजातशत्रु' नाटक में श्री जयशंकर प्रसाद ने पात्र के संस्कारों पर बड़ी गहरी दृष्टि रखी है । मागन्धी दरिद्र कन्या है, ज्ञाः राजमहिषी होने पर भी उसकी दुःप्रज्ञा नहीं गयी और वह काशी में जाकर बार-बिछासिनी बनी । + + + इस प्रकार संस्कार मरुदण्ड बनकर पात्र की अपनी स्थिति में स्वाभाविकता प्रदान करता है । मनोविज्ञान का दूसरा पक्ष परिस्थितियों के प्रभाव से सम्बन्ध रहता है । पात्र के संस्कारों पर जब परिस्थितियों का प्रभाव पड़ता है तो वे अपना विकास करने लगते हैं । यदि प्रभाव संस्कार के अनुकूल होता है तो पात्र उचित या अनुचित विद्या में सरलता से विकास करने लगता है । यदि यह प्रभाव संस्कार के प्रतिकूल पड़ता है तो पात्र में अन्तर्द्वन्द्व या मानसिक संघर्ष उत्पन्न हो जाता है । सबसे पात्र के मनोविज्ञान के भीतर का एक-एक पार्श्व फलकने लगता है ।

इस प्रकार नाटक के पात्र का मनोविज्ञान उतना सुतरा होना चाहिए कि कार्य ही उत्पन्न दिशा बन जाय । रंगमंच पर अभिनेता पात्र के मनोविज्ञान में पूरी तरह डूबता है । उसे वह अपना अभिनय नाटकीय पात्र के मनोविज्ञान के आधार पर निर्दिष्ट रूप से करना चाहिए । अभिनेता अपना व्यक्तित्व नाटकीय पात्र के मनोविज्ञान के साथ जितना संकलित है सम्बद्ध कर लेगा , उतनी ही प्रमत्तता के साथ वह अभिनय प्रस्तुत करने में सफल हो सकेगा । पात्र-मनोविज्ञान की परत नाट्यकार तथा दृक्कार दोनों के लिए परम आवश्यक है ।

(ह) संघर्ष एवं अन्तर्द्वन्द्व

संघर्ष एवं अन्तर्द्वन्द्व पात्र में मनोवैज्ञानिक गतिरोध के कारण उत्पन्न होता है । जब दो विरोधी संस्कारों के पात्र एक साथ आ जाते हैं, तो संघर्ष की स्थिति उत्पन्न हो जाती है । जन्मजात एवं पारिवारिक संस्कारों के अतिरिक्त पात्र पर बाह्य परिस्थितियों का भी प्रभाव पड़ता है । इस प्रकार एक ही पात्र दो विविध मायबाराजों में बहने वाला बन जाता है । ऐसी परिस्थिति में पात्र कभी किसी प्रतिकूल परिस्थिति में उलझ जाता है तो निर्णायक बुद्धि के अभाव में उसमें अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न हो जाती है । यदि संस्कार तथा प्रभाव विपरीत दिशा में चलते हैं तो सम्पूर्ण जीवन संघर्ष-स्थल बन जाता है । इसका रीला-चित्र डा० रामकुमार वर्मा ने इस प्रकार दिया है ।



इस प्रकार संघर्ष तथा वन्देन्द पार्श्वों के संस्कारों तथा प्रभावों का प्रतिकूलन है और इस प्रकार पात्र का जीवन-रैला-क्रम सम ज्यवा विषम परिस्थितियों में चलता है। इसी को हा० कर्मा इस प्रकार स्पष्ट करते हैं—'जब संस्कार और प्रभाव विपरीत दिशा में चलते हैं तो बाहरी जगत में संघर्ष और वन्देकित में दन्द उत्पन्न होता है। वह दान्ति करता हुआ किसी निश्चित उद्देश्य पर आत्म बलिदान भी कर सकता है। स्कन्द गुप्त वारम्भ से हा गुप्त साम्राज्य का सैनिक राजकुमार था, किन्तु देश की परिस्थितियों ने उसे प्रकृति का क्षुपर और नियति का दात बना दिया। वन्दे में पैदा की वन्देकृति से उसे जोषन भर कीमासी वृत्त ही पारण किया। वन्देन्द से वापुन्त रैला पात्र गतिशील () कहा जावेगा।'

नाटक की कथावस्तु में नाटकीयता होने में स्व पात्र के चरित्र-चित्रण में संघर्ष तथा वन्देन्द का विशेष महत्व है।

३ - संवाद

संघर्ष के नाटकों में संवाद संक्षिप्त और व्यंग्यात्मक होने चाहिये। कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक प्रभावशाली विचार हों, किन्तु पात्र का चरित्र उजागर हो जाय। संवाद की व्यापकता होना आवश्यक है। संघर्ष पर संवादों की व्यापकता की मांग के कारण ही, संवादों में से एक का प्रवीण कल्पित हुआ, साथ ही 'वन्दे' का एक अधिकार कर दिया गया। नाटक के वाक्पटु-भाषित कान्तिस्त तथा कम्पारित की व्यापकता के वापुन्त से वन्देकृत कर दिए गए।

संवाद में नाटकीयता तथा मनोरंजन भी व्यक्तित्व है। संवादों का विकास कवीविज्ञान के कल्पान्तर ही। कवीविज्ञानिक संवाद एक-दूसरे से उन्मत्त होते हैं तथा व्यापक होने के कथावस्तु के विकास में

हा० राजकुमार कर्मा 'संवाद' के अर्थ, प्रस्ता, पृ० ४।

सहायक होते हैं । बर्षाई ज्वालामुखी में गतिशीलता वर्णित है । यह गति नदी की छत्रों की भाँति ही जो क्रम से क्रम चलकर प्रवाह का लोत है ।

यस पर उम्मे संवादों की योजना बर्हिता के लिए सुझाव नही होती । वे नायक के तीर के समान रहें जो डेली में छोटे छोट पर प्रभाव में 'गम्भोर' । संज्ञित संवादों का प्रयोग बर्हिता प्रभावपूर्ण ढंग से कर सकता है, किमें उल्लेख भाव-मंगिता तथा मुद्रा का उपयोग होता है ।

(स) वणिज्य-मुद्रा-गति

नाटक में कायिक, वाचिक, वाच्य तथा तात्त्विक चार प्रकार का अभिनय प्रयुक्त होता है । कायिक अभिनय द्वारा अभिनेता भांगिक उद्दिष्टता रंगमंच पर काय्ये करता है । वाचिक अभिनय में पात्र उवाचों का अभिव्यक्त रूप में वाचिक स्पष्ट करता है । वाच्य अभिनय उक्ति रूप उच्चारण करता है तथा तात्त्विक अभिनय का सम्बन्ध सूत्र-वेष्टावर्गों से है । यतः अभिनय द्वारा ही सम्वाद यौक्ता समुचित रूप ग्रहण कर पाती है ।

सुझा है अभिप्राय कुछ सर्व को सुझावों है है, संसम पर
 भाव अपनी स्थिति तथा वाच्यभिप्राय के तिर प्रस्तुत करता है । यहाँ
 मैं नहीं है बस, हीन में को-कोन, यहाँ में उत्साह भाव अभिप्राय
 एक प्रकार अपनी सुझावों है स्पष्ट करता है कि कोन वस्तुस्थिति समझने में
 समी ही जाता है । संवाद के उन्मेष में गति है अभिप्राय वाच्यभिप्राय अभिप्राय
 तथा प्रभावपूर्ण वाच्यों है है ही भाव के चरित्र की सुझावों को स्पष्ट करती
 सुझावों की व्याख्या का उद्घाटन करने में समी हीत है । संवादों के संयम
 में विचार, व्यंग्य, हास्य तथा अभिप्राय पर ही विचार रखा जाता है ।

(क) विनोद, व्यंग्य, हास्य, वृत्ति रंजना

ये सभी हास्य के रूप हैं जो ही कर्म हुए अन्तर ही । रंगमंच के विभिन्न वायामर्गों में इनका विशेष महत्त्व है । हिन्दी नाटकों में हास्य की बहुत कम स्थितियाँ प्राप्त होती हैं । संस्कृत नाटकों में हास्य की अवतारणा के लिए विद्वेषक की स्थिति थी । यह हास्य की उत्पत्ति कुछ उपकरणों द्वारा करता था । उसी वाचरण से कथावस्तु का शायद ही विकास होता ही । मात्स्येन्द्र काल में कौन्सी शासन के लौल्लेख पर तथा अन्य सामाजिक कुरीतियों पर व्यंग्य नाटक लिखे गये । द्विवेदी युग में जोधा० श्रीवास्तव ने मैथिलियर के हास्य नाटकों का हिन्दी में अनुवाद किया । कुछ नाटक इस माध्यम से अन्तर्गत कुछ नाटक मौखिक रूप से भी लिखे गये । वाच का जीवन संबंधित है । नाटकों में कुंठा, क्रम तथा घात चित्रित किये जाते हैं । ऐसी विरोधी स्थिति में भी कभी-कभी हास्य गहन संघर्ष के मैदानों के बीच फैल जाता है । वाचार्थ भरत ने हास्य के दो भेद-- १- वात्पत्य, २- परत्य किये हैं । जब पात्र व्यर्थ फैलता है तो वात्पत्य और जब दूसरों को फैलता है तो परत्य होता है । उनकी व्याख्या पण्डितराज कान्हाय ने इसी उंग से प्रस्तुत की है । उनके अनुसार हास्य के विनाय की फैली है जो हास्य उत्पन्न होता है, उसे वात्पत्य तथा वीर अन्य की फैलता हुआ फैलकर ० जो हास्य उत्पन्न होता है उसे परत्य कहते हैं । प्रभाव की दृष्टि से हास्य उक्त, मध्यम तथा अल्प तीन प्रकार का होता है । इनकी भी लिख, वृत्ति, चित्रित, अक्षरित, अक्षरित तथा अक्षरित है । नाटकों में विनोद किया गया है । जब कः नाटकों की भी वात्पत्य तथा परत्य दो-दो नाटकों में बाँट कर बाहर फैली के स्पष्ट किया गया है ।

लिखि कुछ वृत्ति अन्य मुक्तान की कहते हैं-वृत्ति
 है वृत्ति के तीन अंगों में लिखि है, लिखित में अन्य वृत्ति के साथ मधुर

शब्द भी होता है, अपहस्ति में स्निग्ध मधुर शब्द के साथ शरीर संवाजन होता है, अपहस्ति में शरीर संवाजन के साथ हँसाशु निकलती हैं तथा अतिहस्ति में हँसाशु के साथ ताली तथा कट्टहास भी होता है ।
डा० रामकुमार कर्मा ने हास्य के इस पैरु किये हैं —

हास्य	— सख्य —	विनीय
		कट्टहास
	— बुद्धि विकार —	अतिरंजना विद्रुप
	— भाव विकार —	परिहास उपहास
	— अवि विकार —	व्यापीकृत क्रीकृत
	— बुद्धि विकार —	अर्थ विमृष्टि

उन्होंने उनकी व्याख्या भी प्रस्तुत की है । डा० कर्मा ने इन सभी के पैरों पर लोक रसांकी लिखे हैं । "रिनाकिम" रसांकी संग्रह में उन्होंने इसकी सारिता प्रस्तुत की है कि उनका जीवन सा नाटक हास्य की कितनी हीटि में बाधा है ।

इस प्रकार रंजन पर हास्य का महत्व स्पष्ट ही जाता है । हास्य का प्रयोग क्यावस्तु है अन्वय हीकर ही रहे, अन्यथा वह क्यावस्तु में विभिन्नता उत्पन्न करे बाधा हीना । भाषा पर विचार करना भी आवश्यक है ।

उ- भाषा - शैली

(क) पात्रानुसृत भाषा

नाटकों की भाषा के सम्बन्ध में दो मत हैं— एक मतानुसार भाषा एक ही रहे, जिसके द्वारा कथावस्तु की सम्पूर्ण उद्घोषणा एक रूप में कसमी पंक्तियों के पास पहुँचायी जा सके। इस मान्यता के अनुसार विदेशी पात्र भी एक-सो ही भाषा प्रयुक्त करेंगे। श्री कलाल प्रसाद के नाटकों में इसी मान्यता के वाजारे पर एक ही ही भाषा सभी पात्रों द्वारा प्रयुक्त हुई है। दूसरा मत यह है कि संवादों की भाषा पात्रों के व्यक्तित्व की स्वाभाविकता के अनुसृत होनी चाहिए। प्रत्येक व्यक्ति अपनी एक विशिष्ट शैली में बात करता है। इस विशिष्टता का प्रयोग रंगमंच पर भी किया जाना चाहिए। इसी नाटक में उस का उल्लेख होता है तथा कुछकुछ की कठ मिलता है। विदेशी पात्र की भाषा शैली अपनी विशिष्टता छिपे होगी। इसी प्रकार सामान्य पात्र की भाषा सरल तथा गम्भीर पात्र की भाषा गम्भीर होगी। यह दूसरा ही मत नाटकीय दृष्टि से अधिक स्वाभाविक है। पात्रानुसृत भाषा ही अभिनेय नाटकों के लिए अपेक्षित है। भाषा का पहला रूप नाटक में अभिनेय की दृष्टि से स्वाभाविकता की दृष्टि करता है।

उपरोक्त सभी दृष्टियों से नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध स्पष्ट हो जाता है। इस सब सम्बन्ध में डा० रामकुमार वर्मा ने लिखा है — 'यह सबने की आवश्यकता नहीं है कि नाटक साहित्य का सगुण रूप है। जिसप्रकार निराकार ब्रह्म अपने वैभव का बहिष्कृत अवतार के माध्यम से मनु को कराता है, उसी प्रकार साहित्य का सौन्दर्य रंगमंच पर अवतरित होकर नाटक के रूप में प्रकट होता है।'

नाटक की रंगमंच से कल करके उत्तम विचार करना असंगत है । रंगमंच से ही वह उत्पन्न हुआ है और वही उसे पूर्ण अभिव्यक्ति मिलनी चाहिए । सभी भेद नाटकों को रफा अपने समय की रंगशालाओं में समकालीन दर्शकों के सम्मुख अभिनेताओं द्वारा प्रस्तुत करने के लिए ही की गयी है ही । महान ऐश्वर्यों के सभी नाटक अभिनय के लिए ही लिखे गये हैं । वे प्रसन्न रूप से रंगमंच के लिए तैयार हो किये गये हैं ।

कहना न होगा कि प्राण और शरीर की भांति नाटक और रंगमंच का संयुक्त रूप ही इन दोनों का सम्बन्ध स्पष्ट कर सकता है । ऐसी स्थिति में रंगमंच का विस्तार नाटक है दानुपायिक रूप से ही ही और नाटक में ऐसी घटनाओं का हो उल्लेख ही ही रंगमंच पर व्यवस्थित रूप से उपस्थित की जा सके । नाटक में जितना अधिक दृश्य भाग होगा उतना ही वह तकरब होगा । दृश्य के बाजार पर ही नाटक रंगमंच पर अभिनीत होते हैं वे अपने दृश्य-विधान में बहुत रहीं हैं । यह समझ है कि नाटक के दृश्यों का उचित व्यवस्था के बाजार पर ही । पर दृश्य और व्यवस्था में अन्तर है । व्यवस्था है नाटकीय कथावस्तु विवरणी है तथा दृश्य है बहुत जगहों की प्रति की जाती है । अतः रंगमंच पर दृश्य-विधान यदि अपने पूर्ण रूप में व्यवस्था के साथ स्पष्ट होगा तो रंगमंच की प्रभावशीलता बहुत बढ़ सकती है ।

संविधान है नाटक की संयोजन वास्तव में किसी भी देश की सर्वांग कला नामी जा सकती है ।

अध्याय — ४

हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९२०-१९३०ई०)

- १- पारसी रंगमंचीय नाटक
- २- ठीक नाटक
- ३- साहित्यिक नाटक

अध्याय — ४

हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९२०-१९३० ई०)

हिन्दी नाट्य साहित्य के अन्तर्गत यह काल पंचमहावीर प्रभाव द्वितीय के समय में जाता है । इस युग में हिन्दी नाटकों की परम्परा में कोई नया अध्याय नहीं जोड़ा गया । मारवेन्दु काल से चली आ रही नाट्य-परम्परा ही तृतीय रूप से विकास पाती रही । इस काल में संस्कृत-काँडा तथा कौषी से लोक नाटकों का हिन्दी में अनुवाद किया गया । ये नाटक यद्यपि अभिनेय थे, तथापि उनका रंगन नहीं के बराबर हुआ। उनका जैय इसी में है कि बाव है कि हिन्दी नाटकों पर उनके शिल्प का प्रभाव परिलक्षित होता है । इस काल में जो कुछ अब से जिन हिन्दी नाटकों की रचना की गयी वे तीव्र स्वी में प्राप्त होतक :-

१- पारसी रंगमंचीय नाटक ।

२- लोक नाटक ।

३- साहित्यिक नाटक ।

इन्हीं तीनों प्रकार के नाटकों का रंगमंच की दृष्टि से अध्ययन करना आवश्यक है । विशेषतः पारसी रंगमंचीय नाटकों पर विचार प्रस्तुत है

१- पारसी रंगमंचीय नाटक

यह एक विचारमयी विषय है कि इन्हीं नाटकों की रंगमंचीय नाटक क्यों कहा जाता है, जब कि सभी प्रकार के नाटक रंगमंच की चीज ही हैं । हिन्दी के लोक नाटकों में पारसी रंगमंच की

आवश्यकताओं को ध्यान में रखकर लिखे गये नाटकों को रंगमंचीय नाटक के नाम से पुकारा । यद्यपि दूसरे प्रकार के स्वतन्त्र रूप से लिखे गये नाटकों को भी अरंगमंचीय नहीं कहा जा सकता । रंगमंचीय नाटक एक विशेष विधा के नाटक हैं । इस समय पाठ्य-नाटक में लिखे जाते थे, किन्तु जो नाटक स्कूलों के लिए ही लिखे गये अब० ज्योत्सना पारसी रंगमंच के लिए लिखे गये, उन्हें रंगमंचीय नाटक कहा गया । डा० के० वि० सनाढ्य के शब्दों में — "इस प्रकार के नाटक रंगमंच के लिए हैं । यह स्वीकार करते हुए भी केवल रंगमंच के उपयोग को ध्यान में रखकर लिखे गये नाटकों को रंगमंचीय विशेषण देना पड़ा और शेष को अरंगमंचीय न कहकर भी इस विशेषण से युक्त नहीं किया गया, क्योंकि यह भी नाटक लिखे गये, जिनमें रंगमंचीय गुण न थे ।"

आः रंगमंचीय विशेषण रुढ़िगत अर्थ में प्रयुक्त होता है । यह एक विशेष कला, विशेष गुणों से युक्त नाटक हैं, जिनका युग बीत चुका है ।

रंगमंचीय नाटकों की शिल्पगत विशेषताएं

ये नाटक साहित्यिक स्तर से बहुत गिरे हुए होते थे । इनमें मनोरंजन भी बहुत विन्नकौटिक का होता था । इनके भाव सामान्य तथा भाषा सरल थे । सम्पादकमय शैली में प्रश्नोपर रूप में रहते हैं । कथन अस्वाभाविक रहते हैं, जिनमें ज़रती तथा बास्मान के कुलावे मिठाये जाते हैं । इनके कथनों को सुनकर कुछ कल्पित हो उठता है । इन नाटकों में "कर्त्तव्य" की विशेष महत्त्व प्रदान किया गया है । यह "कर्त्तव्य" इस रूप में है "यह प्रकटान" नाटक में हिरण्यकश्यप के चिर का ताप नाश होकर प्रकटान के चिर पर जा जाता है ज्योत्सना हिरण्यकश्यप की सत्कार दृष्ट जाती है और ज्योत्सना द्वारा नाम केन्द्र में कथान विष्णु के हाथ में पिताई होता है ।

"कर्त्तव्य" के अतिरिक्त इनकी दूसरी विशेषता यदुनावी

डा० के० वि० सनाढ्य द्वारा : "हिन्दी के पौराणिक नाटक", पृ० २१८

की माह है । विरोधी खमाव पाठ दो कल दृश्यों की भी इन्में रखा जा सकता है । सभी प्रकार के नाटकों के लिए एक ही रंगमंच तैयार किया जाता है । देश-काठ तथा पात्र की निम्न विशेषताओं का विचार इन नाटकों में नहीं रहता । प्रत्येक पारसी कम्पनी अपना पैतृमयी ठेका रखती थी, जिससे अपना सुविधायुक्त नाटक लिखावाती थी, जिससे कमीपाकेन अधिक हो सके । इसीलिए इन नाटकों में 'सीन सीनरी' के साथ कलाकारिक दृश्यांकन और सुसज्जित पूर्ण कथानक की योजना रहती थी । ये नाटक सस्ते, कामुक तथा बाजारू थे । उनमें कोई गुरुचि तथा उच्च मापना नहीं था । जागे कलार आगाहन् कश्मीरी तथा पंराधेश्याम कथावाक्ता ने कुछ उत्कृष्ट नाटक लिखे । इनके अतिरिक्त पं० नारायण प्रसाद 'कैलाश', कृष्ण चन्द्र बेवा, सुखीदास सेदा तथा हरिकृष्ण जोहर के नाम भी उल्लेखनीय हैं । हिन्दी के नाटक जिन्हें कहा जा सकता है वे आगाहन् कश्मीरी तथा पंराधेश्याम कथावाक्ता के ही हैं । अतः यही यहाँ अध्ययन के विषय हैं । इससे पहले कि इन दोनों ठेकाओं के उत्कृष्ट नाटकों का अध्ययन किया जाय पारसी रंगमंच की व्यवस्था पर भी एक दृष्टि डालना आवश्यक है :

रंगमंच

पारसियों के पास स्थायी तथा परिशिष्ट दोनों प्रकार के रंगमंच थे । कलकत्ता व तथा बम्बई जैसे बड़े शहरों में इनके स्थायी रंगमंच थे वहीं मैलों तथा अन्य विविष्ट स्थानों पर परिशिष्ट रंगमंच तैयार किये जाते थे । पारसी नाटकों का दृश्यविधान छोटा सा-सा रहता था । प्रत्येक नाटक में तीन कोना तथा प्रत्येक कोने में सात से नौ तक दृश्य होते थे । ये दृश्य घर, जंगल, पानी, मन्दिर, दीर्घस्थान, राजमण्डल तथा किसी मन्दिर के होते थे । ये दृश्य दृश्य-पट्टों पर ही प्रदर्शित किये जाते थे । दृश्य-पट्टों की व्यवस्था कम्पनी स्वयं करती थी । इस प्रकार पारसी रंगमंच की संस्था घर, बाँस, बल्ली तथा दृश्य-पट्टों के सम्मिलित प्रयोग का परिणाम थी ।

स्थायी मंच

बड़े-बड़े शहरों में ये मंच होते थे, जो चारों ओर से बन्द रहते थे। इनके दृश्य-पट तथा अन्य मंच सामग्री परिग्रामक मंच की अपेक्षा अच्छी रहती थी। इनमें दर्शकों के बैठने की सुविधा का ध्यान रखा जाता था तथा ध्वनि, प्रकाश और कपटज्वा की अच्छी व्यवस्था होती थी। इनका रंगमंच विशाल होता था, जिसपर फिल्मी मंच की भांति सभी प्रकार की स्थितियाँ चमत्कार रूप में प्रदर्शित की जाती रम्य थीं।

परिग्रामक मंच

यह रंगमंच किसी बड़े चतुर्भुज पर तबत बिछाकर बल्लियों के सहारे बनाया जाता था। यह झुला हुआ और क्वाती है धिरा हुआ दोनों रूप में मिलता है। सुविधापूर्ण दो-चार दृश्यपटों के सहारे ही मंच होता था। इसी क्वा चारपाई ही मंच सामग्री होता थी। दर्शकों के लिए बड़े-बड़ी दरियाँ बिछाई जाती थीं ज्वा ये अपने बैठने का प्रबन्ध खय करते थे। प्रकाश के लिए गैस लाइटों का प्रबन्ध होता था।

नक्कारा, डोलक और तारमोनियस इस रंगमंच के आवश्यक वाय थे। बीच में किसी राजा या रूस की कल्पना करके नृत्य भी उपस्थित किया जाता था। इस प्रकार पारसी रंगमंच स्थानों के अनुसार विशिष्टता रहता है।

बागावत कस्बीरी

ये एक अच्छे नाटककार की नहीं, सफल अभिनेता की थे। उनके नाटकों में 'झडीकाना', 'मीठीहरी', 'स्वाधैवस्ती', 'ठण्डी बाग' 'हनुमन्त नहा', 'हसी हरी', 'कजकुतार' तथा 'बांस का नहा' अधिक सफल हैं। बागावत कस्बीरी ने अपने नाटकों में उर्दू की गज़लों के साथ-साथ हिन्दी

गातों को भी रखा । इनके नाटकों में अधिकतर उर्दू शैली का प्रयोग है ।

नारायण प्रसाद 'बैताब'

पं० नारायण प्रसाद ने पत्नी प्रताप नाटक की रचना की । इस नाटक में प्रारम्भ में नट-नटी को रखा गया है । जंक तथा दुश्मियों के स्थान पर इस नाटक में प्रवेश रत गये हैं । नाटक में तीन प्रवेश हैं । इनमें मकान, खी, जाश्रम, जंगल, घुलीघर, कोचा, कैलाश पर्वत तथा इन्द्रासन आदि के उपप्रवेश हैं ।

कथावस्तु की पांच छः घण्टे तक अभिनीत करने के लिए नाटक में नृत्य तथा हास्य-व्यंग्य के प्रयोग रत गये हैं । हास्य की अवतारणा में मुख्य कथानक दृढ़ जाता है । अत्रिनाथ की पत्नी असुख्या ने रेशा को खी में दिया तो त्रिव पत्नियों अश्रुत्त हो गयीं तथा असुख्या की नीचा पिलाने का उपक्रम करने लगीं । अन्त में उन्हीं की नीचा फैलना पड़ा । इस कथानक में अश्रुत्त उपकथानक जोड़े गये हैं, जिससे नाटक में शिथिलता आ गयी है ।

इस नाटक के सम्पाद अधिक अभिनीय हैं ।

मुदंग — ठैरी मुझे ऐसी बखान करने दो ।

क — यह क्या करता है कम्बस्त ।

मुदंग — मुझे बहुत लगी है ।

क — तो मुझे का नहाल नटी के करों में मौजुद है ।

बैताब की पाचण सरल तथा मिश्रित है । उर्दू तथा फारसी के शब्दों का प्रचुर प्रयोग है ।

पं० राधेश्याम कथावाक्य

इनके लोक नाटक बहुत प्रसिद्ध हुए । इनकी लोकप्रियता का प्रधान कारण यह है कि इनमें हमारे वाचाल वातावरण की अपेक्षा भारतीय वातावरण की पहचान की गयी है । इनके 'वीर अभिनय'

‘अणकुमार’ जादि नाटक ऐसी है । इन नाटकों का संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है :

‘वीर अभिमन्यु’ नाटक

दृश्यविधान -- इस नाटक का कथानक महाभारत की कथा से लिया गया है । इसमें प्रथम दृश्य में अर्जुन रथासीन हैं, जैसे कुम्भ चल रहे हैं । दूसरे, तीसरे तथा चौथे दृश्य क्रमशः कौरवों, पाण्डवों के शिविरों तथा युद्धस्थल में चलते हैं । दृश्य एक ही सजा रहता है, उसमें पाण्डवों के जाने पर पाण्डवों का शिविर तथा कौरवों के जाने पर कौरवों का शिविर माना जाता है । यही दृश्य युद्धस्थल की भी अनुमति देता है । दृश्य में अभिनेता परिवर्तित होते हैं, भूषण सामग्री नहीं । दृश्यान्त में आगामी दृश्य की सूचना दे दी जाती है तथा सम्भाषण द्वारा इच्छित दृश्य का प्रति कर दी जाती है । इसी फलति के आधार पर युद्धस्थल से छेकर जाने की तथा विद्वेषक के गृह के दृश्य भी इंगित कराये जाते हैं ।

दूसरे अंक में मार्ग उपरा के स्थानक, पाण्डवों का डेरा भीकुम्भ का डेरा, कैलाश, जंगल, स्थान तथा युद्धस्थल के दृश्य हैं । इन सभी दृश्यों की प्रकृति किंचित् अन्तराल के उपरान्त एक ही स्थल पर एक ही पद पर की जाती है । सुविधापूर्वक प्रतीक तथा यथायथ रूप से दृश्य सजाये जाते हैं । तीसरे अंक के दृश्य भी इसी प्रकार हैं । अन्त में राधा पराजित के राज्याभिषेक का एक विशिष्ट दृश्य रखा गया है । इसकी सजा में भी विशिष्ट कठिनाई नहीं होगी - कुछ चीकियाँ तथा वास्तविकार्थी से कार्य करा लिया जायगा । इस प्रकार इन नाटकों की दृश्य सजा सुविधापूर्वक प्राप्य सामग्री द्वारा निर्मित की जाती थी । स्थिति-परिवर्तन मान्यता के आधार पर ही है ।

पञ्च संगठन

पौराणिक कथाएँ भारतीय जन-मानस के लिए सुपरिचित कथाएँ हैं। इन कथाओं और रंगमंचीय नाटकों का ठोका इस प्रकार सड़ा करना पड़ता था कि पाँच या छः घण्टे तक दर्शक बिना ऊबे रात्रि में बैठे रह सकें, साथ ही यथेष्ट मनोरंजन भी हो सके। बहुधा इन नाटकों में संलग्नता पर ध्यान नहीं दिया जाता। त्याग स्वेयं पर अवश्य इन लोगों की दृष्टि रहता है। 'वीर बभ्रुवर्धन' नाटक में चक्रवर्त्तु संरचना से लेकर अग्रद्वय वय तक की कथा समेटकर नाटककारों ने समय की सक्ता पर भी ध्यान दिया, पर परिचित राज्याभिषेक की कथा को सम्मिलित कर उसने कथावस्तु के संगठन में एक ठम्बी छलांग मारी है। रंगमंचीय नाटकों के दर्शक इस अन्तराल को बहुत वासानी से लाँघ जाते हैं। वे हास्य प्रसंगों में डूबे होते हैं कि उन्हें कथावस्तु के कितराव का ध्यान ही नहीं रहता।

'वीरबभ्रुवर्धन' नाटक में संस्कृत नाटकों की विद्वेषक पद्धति का प्रयोग भी किया गया है। बभ्रुवर्धन जितना वीर है, राजवहादुर एक काल्पनिक पात्र उतना ही डरपोक तथा डींग हाँकने वाला है। वीर बभ्रुवर्धन से अधिक उसी की मंच-उपस्थिति दर्शक चाहते हैं। इस नाटक में राजवहादुर तथा उसकी पत्नीसुन्दरी को लेकर कौन हास्यपूर्ण सृष्टियाँ की गयी हैं। गाँव में राजवहादुर बभ्रुवर्धन की भाँति ही प्रसिद्ध चरित्र बन गया है। इस प्रकार रंगमंचीय नाटकों को कथावस्तु काल्पनिक प्रसंगों की भी मनोरंकायै मुख्य कथानक के साथ जोड़कर चली थी। उसका दर्शकों का संगठन या कथावस्तु का नहीं।

सम्पाद विधान

रंगमंचीय नाटकों का सम्पाद विधान चली भाषा में कुलान्त पद्धति पर ठिठा जाता था। कुलान्त सम्पाद के अन्त में उसका

सार गेय पदावली में फटा जाता था । 'वीर बभ्रु' नाटक का सम्पाद-विधान भी रंगमंचीय नाटकों के सम्पाद-विधान के आधार पर ही है ।

स्वगत-कथन सम्पाद विधान का ही एक जग है । यह एक पात्र जैसे में भी बोलता है तथा अन्य पात्रों के साथ ही । कान्त में भी स्वगत-कथन एक ही अभिनेता द्वारा होता है वह अभिनेता उम्मा होता है तथा उत्तम हृदय का हृदय उमरता है । अन्य पात्रों जैसा परिचितियों है जो मतेय या मत-पाथेय रहता है, उसी का स्पष्टाकरण अभिनेता अपने ही कथन में करता है । दूसरे पात्रों के समझ बोलता जैसा स्वगत-कथन अभिनेता यह मानकर रहता है कि पात्र के पात्र नहीं सुनते हैं । पुनः उनके द्वारा पूछे जाने पर कथा पूर्ण कथन के बदलकर कुछ बताता है और इस युक्ति पर दर्शकों का मनोरंजन ही जाता है । इस प्रकार रंगमंचीय नाटकों के सम्पाद अधिकतर मनोरंजन के आधार पर ही लिखे जाते हैं । जब विशेषताओं का प्रयोग नाटक 'वीर बभ्रु' में है ।

रंगमंचांतर स्व नाटकीयता

सूझता इन नाटकों की धन है । इनमें वांगिक तथा वाचिक ही ही प्रकार के अभिनय उभारे जाते हैं । संयोजन और हृदय के कथा में सात्विक अभिनय रंगमंचीय नाटकों में नहीं उभर पाता है । स्थिति वाच्य अभिनय इन नाटकों में शिक्षता होने के कारण अधिक महत्वपूर्ण नहीं हो पाता । हास्य अभिनेता जैसा प्रकार की अंततः वैशेष्यता धारण करता है । वह अपनी वैशेष्यता में किसी प्रकार का नियम नहीं मानता-दर्शकों को हँसाना ही उसका उद्देश्य रहता है ।

'वीरबभ्रु' नाटक में कुछ 'रंगमंचांतर' इस प्रकार हैं—

मनुष्य का कवचायें हुए जाना, सज्जन निकाल कर गर्वितों होने का लोभ करती हैं टीका काढ़ती तथा हार पिन्हाती है । 'क्यों प्रकार' दुष्टों की जाना, दुष्टों का जाना, दूरे हुए रूप से कुछ कर तथा बम्पा की

पीठ पर हाथ मार कर बादि ।

पात्र-विधान

'वीर वभिन्धु' नाटक में नट, दरबारी राजा, सैनिक तथा देवताओं को लेकर कोई ५० पात्र हैं । इनमें चालीस पुरुष तथा दस स्त्री पात्र हैं । यह पात्र कथानक में खेदना उमारने के लिए नहीं, बल्कि कर्त्तार उमारने के लिए रीति गये हैं । साधु-सन्धारियों का मोलफूटी तथा गांव के गायकों की सृष्टि में मुख्य कथानक से हटकर को जाता था, जिसका वभिप्राय दर्शकों को प्रसन्न करना ही मात्र रहता था । राजाबहादुर खटपट, करमचन्द साधु तथा मुहल्लेवाले और गुस्सी इत्यादि को अवतारणा में 'वीरवभिन्धु' नाटक में इसी आधार पर की गयी है । ये सभी पात्र महाभारत काल के नहीं हैं । कलात्मकता रंगमंचीय नाटकों के लिए अपेक्षित एवं आवश्यक नहीं समझी गई । अतः ऊपर से जुड़ी हुई सीने पर ये घटनाएं इन नाटकों के साथ सम्बद्ध कर दी गई हैं ।

'वीर वभिन्धु' नाटक दर्शकों को बहुत भाया । इसमें वीर रस मुख्यरूप से वर्णित है । साथ ही हास्यरस के लिए पर्याप्त अवकाश प्राप्त है । अतः नाटक अपने प्रभाव में अधिक सफल रहा और सम्पूर्ण उत्तरभारत में इसके अस्तित्व मंचन हुए ।

पण्डित राधेश्याम कथावाक्य ने अन्य पौराणिक नाटक भी लिखे । सभी में वीर वभिन्धु की भांति रंगमंचीय नाटकों को शिल्पगत विशेषताओं का उपयोग किया गया है । एक-दो नाटकों का उदाहरण प्रस्तुत करना अपेक्षित है । इनके 'अजकुमार' तथा 'उषा वनिरुद्ध' नाटक भी प्रसिद्ध हैं । 'अजकुमार' नाटक का प्रारम्भ संस्कृत नाटकों की परिपाटी पर हुआ है । नट-नाटी प्रारम्भ में वाचिहं तथा नाटक के अभिनय की सूचना देते हैं । दोनों तथा दूसरों में घंटा हुआ यह नाटक भी अपने दृश्य-विधान का निवेश करता है । प्रारम्भ में विश्वनाथ दृश्य का श्रेष्ठ नाटककार ने दिया है ।

संसार का कारण का प्रचार, जिज्ञासु पर राजा प्रचार देते हैं, एक वीर पुरुष को श्रेष्ठ बना एक वीर वभिन्धु व दरबारी देते हैं ।

उसी प्रकार सम्पूर्ण दृश्यों का जैत दिया गया है ।

वस्तु संगठन

‘श्वणकुमार’ नाटक का वस्तुसंगठन शिथिल है ।

क्यावस्तु अयोध्या, मयाग, काशी, बदरौनारायण तथा पुनः अयोध्या तक फैला है । श्वणकुमार तथा उनका पत्नी की तैया तथा चारित्रिक विशेषताओं की उमारे के लिए नाटक में विरोधी स्वभाव वाले हास्य दृश्यों का अवतारण न भी की गया है । चम्पक तथा कैली के प्रसंग इस नाटक में इसी उद्देश्य की पूर्ति के लिए लिए गये हैं ।

‘उष्ण बनिरुद्ध’ नाटक का वस्तु संगठन भी अन्य नाटकों की ही भांति है । नर-नारी को नाटक के व प्रारम्भ में नाटक की विशेषताओं के ज्ञान के लिए इस नाटक में भी रखा गया है । तीन कर्णों में विभाजित इस नाटक में भी तीन दृश्य हैं । दृश्यों को अवतारण स्वतन्त्र रूप से इस नाटक में की गयी है । तीन कर्णों में लगभग सत्तर दृश्य हैं । यह सभी दृश्य राक्षस, शिवनी, बाघासुर का दरबार, महन्त माधोदास का मंदिर तथा उष्ण का श्मशान भारिकपुरी बनिरुद्ध का श्मशान, उग्रसेन का दरबार, हरिमंदिर तथा कारागृह के हैं । इस नाटक का कथानक प्रेमास्थानक है । इस नाटक में वैष्णव तथा शैवों का आपसी विरोध अधिक उमरा है, मुख्य कथानक बन गया है । यदि मुख्य कथानक जिस प्रेम की आधार-भूमि पर बना था उसी पर विरुद्ध रूप से विकसित होता तो यह एक महान् नाटक बन जाता, । मंदिर के पुजारियों, कैली की मस्तो तथा कर्ण की अज्ञानता का चित्रण इतना सुंदर हो गया है कि कुछ कथानक का महत्त्व बन ही गया है । अस्कारिता इस नाटक का विशिष्ट गुण बन गया है ।

पात्र विधान

‘श्वणकुमार’ नाटक में उन्नीस पुरुष तथा दस स्त्री पात्र हैं । कट कटी, दारपाठ, बदरौरी, चौबदार, ब्राह्मण, पुजारी, सन्यासी

यमसूत तथा देवता आदि पात्र सम्मिलित किये गये हैं । सभी पात्र अपने-अपने स्थल पर स्वतन्त्र हैं । ये पात्र मुख्य कथावस्तु के विकास में भा सहायक नहीं होते । अपने विशिष्ट उद्देश्य की पूर्ति हेतु इनकी सृष्टि होती है तथा उसी विशिष्टता से वे सम्बद्ध हैं ।

सम्वाद

साहित्यिक नाटकों में वृत्त, सुगठित, चरित्रोद्घाटक तथा कथावस्तु को विकसित करने वाले सम्वाद अव्यक्ति हैं । रंगमंचीय नाटकों के सम्वाद बातचीत के अधिक निकट रहते हैं । यह सम्वाद य गेय पदावली में सुकान्त रहते हैं । यह सम्वाद कथासूत्र का उद्घाटन करते अवश्य हैं, पर नाटकीयता की नहीं उभारते । नारद तथा नर्तकियों के रूप में गाने भी गाये जाते हैं । गीतों का संयोजन वीरपरिभाषित रूप इन गानों में नहीं मिलता है ।

त्वगत तथा रंगसूक्तार्थों का प्रयोग भी प्रस्तुत नाटक में किया गया है । अन्य नाटकों की भाँति ही इसके सम्वाद क भी वांगिक तथा वाचिक अभिनय स्पर्षों की धारा उभारते हैं । इन्होंने 'वाँत लोलकर' उठकर गाते हुए, प्रसन्न हो कर झिज झड़ाकर, सुखान का पहर पर होना विचित्रता का जाना आदि रंगसूक्तार्थ हैं ।

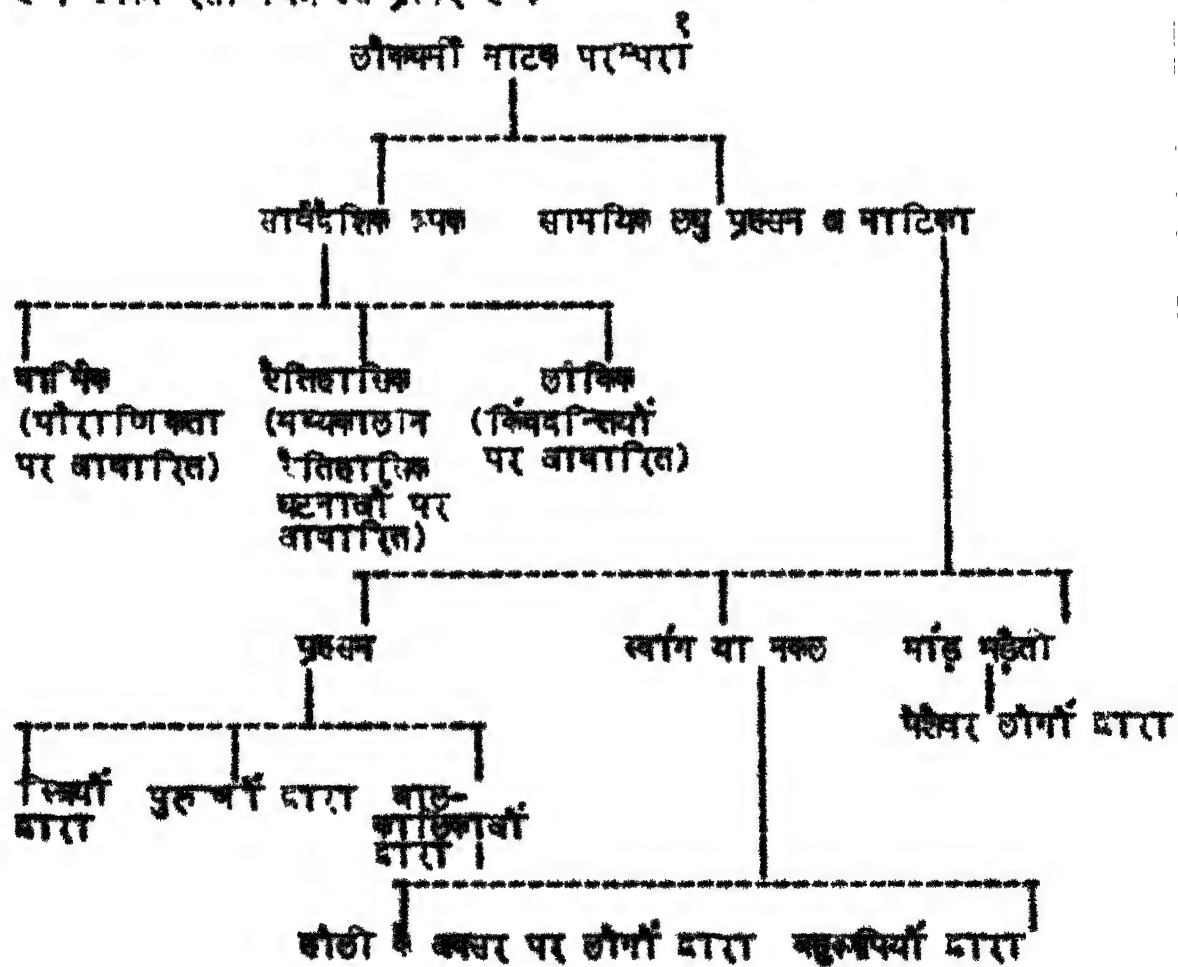
इस प्रकार पं० राधेस्याम के नाटक अधिकतर पौराणिक हैं जिनमें तीन अंक तथा अनेक दृश्य हैं । नाटकों का दृश्य-विधान स्वतन्त्र रूप से दिया गया है । पात्रों की सृष्टि मनोरंजनाय की गयी है तथा सम्वाद व्यक्तारिता की उभारने वाले गेय तथा बातचीत के दो स्तर के हैं । रंगमंचीय अन्य नाटकों का उदाहरण भी लिया जा सकता है । पर सभी में सर्वोत्कृष्ट नाटकों की भाँति ही विकास तथा शिल्प प्रयोग हुआ है । यह भी स्पष्ट हो जायगा है कि रंगमंचीय नाटकों में हिन्दी नाटकों के लिए पर्याप्त धुनि तैयार कर दी थी । इन्हीं नाटकों के कारण जनता में नाटकों के प्रति

उत्सुकता पैदा हुई । ऐसा लगता है कि समये नाटककार व्यक्तीकरण प्रभाव में अच्छे नाटक लिखने का प्रेरणा पारसी नाटकों के प्रति प्रतिक्रिया स्वल्प ही। प्रकट दृश्यविधान का उत्सुकता का ज्ञान भी हिन्दी नाटककारों को पारसी रंगमंच से ही प्राप्त हुआ ।

आज हिन्दी के पास रंगमंच का अभाव है, पर जब भी वह अपना स्वल्प निर्माण करेगा पारसी रंगमंच का विधान फिदा न किसी रूप में आभासित होगा । यदि पारसी रंगमंच का ज्ञान हिन्दी के नाटककार प्राप्त कर लें तो हिन्दी रंगमंच का विकास हो सकता है । पारसी रंगमंच की सफलता का एक कारण यह था कि वह गाँवों में प्रचलित हो गया था । निश्चित रूप से हिन्दी रंगमंच को भी अपने विकास के लिए पारसी रंगमंच के इस प्रयोग को अपनाना पड़ेगा । पारसी रंगमंचोंय नाटकों की परम्परा से हिन्दी नाटकों को हानि नहीं लाभ हो ही सकता है ।

(2) लौक्यमी नाटकों की विशेषताएँ

सर्वसाधारण को भाषा में बसाया मंच पर हलकें मनोरंजन के लिए शिल्प की चिन्ता न करते हुए नाट्य रूप प्रस्तुत किये जाते हैं, उन्हें लौक्यमी नाटक कहते हैं। लौक्यमी नाटक परम्परा प्राचीन काल से ही चली जा रही है। रंग तमाशों की लेकर माड़, भैंसी और मोटेका में हरा के अन्तर्गत हैं। लौक्यमी नाटकों की भाषा जांचलिक्ता से पूर्णतया प्रभावित होता है। एत लौक्यमी नाटकों के लोक रूप मिलते हैं। इनका रैता-चित्र इस प्रकार है :



जनमानस में मनोरंजन के अनेक प्रकार प्रचलित हैं ।

प्रत्येक प्रदेश में यह प्रकार भिन्न-भिन्न नामों और तराकों के अन्तर्गत जाते हैं । यह अन्तर होने पर भी इन लोककी नाटकों में कुछ विशेषताएं समान होती हैं, जिनका उल्लेख नीचे किया जाता है --

१- वातावरण

लोक नाटकों की भाषा काव्यमय होती है । इनमें गद्य का प्रयोग नहीं के बराबर होता है । यदि गद्य का प्रयोग किया भी जाता है तो उसमें भी लय-रुक और प्रवाह बराबर रहता है । लोक नाट्य समूह के लिए लिखे जाते हैं । ग्रामाण समूह जो विचारों की अपेक्षा मन बहलाव की अधिक महत्त्व प्रदान करता है, संगीत के द्वारा ही प्रभावित किया जा सकता है । इसी से गद्य का प्रयोग भी इसप्रकार का होता है कि शब्दों का लड़कियां एक-दूसरे से छुट्टा छुट्टा-सा रहती हैं, जिनमें आकर्षण की क्षमता सर्व्व ही रहती है । पद्यमय सम्वादों में यह भी सुविधा रहती है कि वे सर्व्व ही स्मरण हो जाते हैं और कथानक की भावात्मकता हृदय पर छा जाती है । इन लोक-नाट्यों में लोकगीतों की ध्वनियां में गाये जाने वाले अंश अधिक रहते हैं । ये अंश नाटकीय अंग से प्रस्तुत किये जाते हैं । संक्षेप प्रसरता या गति किसी कोई चीज़ इनमें नहीं होती है । प्रश्नोत्तर रूप में कथा बातचीत के रूप में ही सम्वादों का प्रयोग किया जाता है ।

२- कथानक

जैसा कि स्पष्ट किया जा चुका है कि इन लोक-नाटकों का कथानक पौराणिक या ऐतिहासिक ही अधिक रहता है । सामाजिक बहुत कम रहता है । लोक नाटकों के कथानक में कृता नहीं होती । झोटे-झोटे प्रसंगों के द्वारा कुछ कथा का विकास होता है । कथानक ठीक रात-रात भर चलने वाले होते हैं । लघु प्रसंगों वाले झोटे

छोटे मनोरंजक प्रांग में होते हैं। गावों में गान या मनोरंजन पर ये प्रहसन लगे जाते हैं। लोक-नाटकों में कथानकों में कलाकृत का अभाव रहता है। लोक बुद्धि का शिल्प कौशल के परिष्करण से सम्बन्ध नहीं रहता है। पौराणिक कथानकों के प्रति श्रद्धा तथा ऐतिहासिक के प्रति कुतूहल अथवा रागात्मकता का भावना दर्शकों को बाँधे रहता है। लोक-नाटकों के कथानक के बारे में श्री जगदाशचन्द्र भायुर के विचार इस प्रकार हैं :

‘लोकनाटकों में कथानक प्रायः ढीला ढाला होता है। और पुरांद में जितना विलम्बित गति से कथा बढ़ता है, उतरांद में उतना ही द्रुत और खामाधिक गति से घटनाओं को ढकेला जा सकता है। किन्तु इससे अधिक कलात्मक वे लोक नाटक होते हैं, जिनमें घटनाओं के शिल्प विधान के स्थान पर जीवन की कार्रियों का लड़ो होता है। अथवा जिनमें पौराणिक और धार्मिक कथाओं का पुणे परिचित दर्शक होता है। स्पष्ट है कि लोक रंगमंच के दर्शक कथानक के अपत्कारपूर्ण अंत अथवा घटनाओं के कुतूहलपूर्ण उद्घाटन को वांछा नहीं करते हैं। ये प्रायः पहले ही से परिचित होते हैं और इसीलिए कथा से प्राप्त मनोरंजन उसका लक्ष्य नहीं होता बल्कि रसानुभूति द्वारा प्राप्त ^{सुख} ^{सुख} उनका प्राप्य होता है।

३- पात्र

कथानक की भांति ही लोक-नाटकों के पात्र भी समाज के जाने माने रहते हैं। इनमें अधिकतर सुष्ठ, दुर्गुणों पति, दौंगों, ताबू कर्कशा औरत आदि पात्र रहते हैं। पात्र बाहे ऐतिहासिक भूमिका में उतरें अथवा पौराणिक भूमिका में वे स्थानीयता के से प्रसिद्ध रहते हैं। अयोध्या से लंका जाती समय राम मंच पर हो बार बनकर लगाते हैं और लक्ष्मण उनके साथ ठिठोली भी करते चलते हैं। निश्चित सम्बादों के अलावा प्रत्येक पात्र क्षमता के अनुसार अपनी ओर से भी कहियाँ जोड़कर हास्य उत्पन्न करता चलता है। हमधुनित पात्रों को एक बड़ अभिनय-परम्परा बन गयी है जिसके अन्तर्गत रहकर ही वह अभिनय करता है और इस परम्परा में जानन्द भी जाता है। पूर्व

परिचय रहने के कारण परम्परा जानन्द उपजाने में सहायक होता है । दर्शक पात्रों को कथन कहता स्व जंग संभाल में जानन्द लेते हैं । दर्शक अभिनय को कला का दृष्टि से नहीं, मनोरंजन की दृष्टि से देखते हैं ।

४- प्रसाधना

लोक नाटकों के प्रसाधनों में लम्बे-चोड़े प्रसाधनों की आवश्यकता नहीं पड़ती । इनके लिए प्रसाधन उत्कर्षणों स्व मङ्गल वस्त्रों की आवश्यकता नहीं पड़ती है । मोहर, कौयल काजल आदि देश कम के साधनों से मुँह पीत कर मुखांटा लगाकर अथवा रंगीन वस्त्र पहन कर पात्र मंच पर आते हैं । स्त्री पात्रों का मुखिका में पुरुष पात्र हा प्रुंघट में मुँह छिपाकर स्त्रियों के आभूषण पहन कर (जो बाहर दिखते रहते हैं) चौढ़नी चौढ़कर फाँटे गले से बोलते हुए उपस्थित होते हैं ।

५- संगीत योजना

संगीत योजना में ही लोक नाटकों के वाक्प्रेषण का रहस्य है। ढोल, कर्णक, मंजोरे, करताल, पिकारा, बांसुरी और मीनियम आदि के अतिरिक्त स्थानीय वाद्य भी रहते हैं । मंच में ढोलक तथा नौटंकी में नगाड़े के बिना काम नहीं चलता । संगीत की शैली आंचलिकता से प्रभावित रहती है । ऊँचा आवाज में सामूहिक गायों की ध्वनि रहती है । स्त्रियों के बोलचाल में गायों से ही झूलते हैं । उच्च स्वर से पढ़े जाने वाले संवाद गायों के अवाज में गले के से पूर्णतया निकले ही नहीं । लोक नाटकों में वाद्य आभूषण बजते रहते हैं ।

६- मंच सज्जा

लोक नाटकों की मंच सज्जा कुछ मैदान में हो सकती है । किसी गन्दार जगहा नीराह के उच्चस्थान पर बल्लियों के एक सहारे एक दी पर्व ढाके जाते हैं । इन पर्वों पर सजावट शुरू रहती है । एक बार सुला पर्व

बदला नहीं जाता, बल्कि अन्त तक एक ही पदां टंगा रहता है। नृत्य की कल्पना 'मोरिलिटो फ्लो' की तरह होती है। लोक नाटकों की व्यवस्था अपने ही प्रकार की होती है। इनकी व्यवस्था ही व्यवस्था है। लोक लोकधर्मों नाटकों की ये विशेषताएं राखीला, रामलीला, नाटका स्वांग तथा भगतों में पायी जाती हैं। इनपर संक्षिप्त विचार मुमकिन किया जा चुका है। यहाँ इनके स्वरूप का पूर्ण परिचय प्रस्तुत करना अपेक्षित है।

राखीला

राखीला धार्मिक भावना प्रधान लोक नाटकों में सर्वाधिक प्राधान्य है। संस्कृत के शास्त्रीय उदाण-ग्रन्थों में रास, नाट्य रास तथा रास का उल्लेख प्राप्त होता है। वहाँ उन्हें नृत्य उपरूप माना गया है। अपभ्रंश भाषा में रास तथा रासक ग्रन्थ प्राप्त होते हैं। इनका जहाँ जहाँ भी नृत्य, संगीत आदि से हो लिया जाता है। डा० रामकुमार वर्मा के मतानुसार बारहवीं शताब्दी में श्री बीपदेव रचित श्री मद्भगवत में कृष्ण के रास का उल्लेख है। इससे वे इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि १६ वीं शताब्दी की प्रचलित राखीला के पूर्व भी रास को कोई परम्परा वर्तमान थी।

शिल्प

राखीला की अपनी विशेषताएं होती हैं। इसके संवाद हृन्मुख गेय होते हैं। अर्ध गद्य का प्रयोग बहुत कम रहता है। पात्र प्रारम्भ से अन्त तक मंच पर ही उपस्थित रहते हैं। प्रवेश तथा प्रस्थान के लिए स्थान नहीं होता। मंगलाचरण रहता है। राखीला में नृत्य गीत का प्राधान्य रहता है। भाषा में तत्सम शब्दों के साथ देशी शब्दों का भी प्रयोग होता है।

मंच व्यवस्था

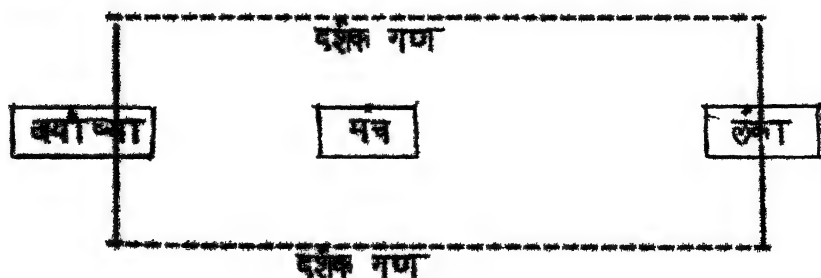
रासलीला का मंच रासलीला की भाँति ही सरल होता है। मंच किसी उच्च स्थान जथा मैदान में तरत डालकर बनाया जाता है। मंच के चारों ओर सुविधानुसार दर्शक लोग बैठते हैं। उद्घोषक बाजे के साथ आरम्भ से अन्त तक मंच पर हो रहता है। यहीं उपस्थित रहकर वह पात्रों की स्थिति तथा अभिनय की गतिविधियों का परिचय देता है।

डा० रामकुमार कर्मा के शब्दों में -- "रासलीला भारतवासियों की धार्मिक मनोवृत्ति की परिचायिका है। रासलीला के लिए नाटक सम्बन्धी किसी भी आहम्बर को अपेक्षा नहीं है।"

इस प्रकार वसिष्ठित जन-जीवन में ये लीलारं मनोरंजन के साधनों के रूप में प्रचलित थीं।

रामलीला

राम की कथा कृष्ण की कथा से अपेक्षाकृत प्राचीन है, पर रामलीला का प्रारम्भ कृष्ण लीला के आधार पर ही हुआ प्रतीत होता है। कहा जाता है कि उत्तरभारत में गौस्वामि तुलसीदास ने सर्वप्रथम इसका प्रयोग काशी में किया था। इसकी शिल्पगत विशेषताएँ रास लीला के समान ही हैं। अतः उनका उल्लेख करना आवश्यक है। इसका मंच रासलीला की अपेक्षा अधिक सुगठित है। इसके मंच को रूप-रेखा कुछ इस प्रकार होगी --



इससे कथानक पात्र व्यवस्था तथा अभिनय इत्यादि सभी कुछ अन्य लोककर्मों नाटकों के समान हो रहे जाते हैं ।

रूपरज्जा

रामलाला में मनुष्य, बन्दर, भालू, राजास एवं देवता जैसे प्रकार के पात्रों को अवतारण होता है । इन पात्रों का विवेक रूप रज्जा के आधार पर ही होता है । रूपरज्जा की सामग्रियों में काजल, चन्दन, सुरमा, गेरू, रात, सड़िया, पेपड़ी, रौंछो, मुदीशिल, मोंडर और बने हुए पैहरी मोहरी और पन्थियों के ककरो हुए मुकुट, छकड़ों के अस्त्र-शस्त्र, नकलियाँ दाढ़ी-मुँह, गेरूवा कपड़े, कम्पण्ड, शरीर के अंगरै तथा मनुष्य बाण आदि रूपरज्जा की उपयोगी सामग्रियाँ हैं । इनके द्वारा उपर्युक्त पात्रों का भेद स्पष्ट किया जाता है । लोक मान्यता के आधार पर ही पात्रों की वेशभूषण सजायी जाती है ।

माच

मालवा के पठार और उसके निकटवर्ती प्रदेशों में मंच पर अभिनीत किया जाने वाला लोक नाट्य 'माच' कहलाता है । माच के मंच की व्यवस्था अपने ही प्रकार की होती है । मंच के दोनों ओर दो-दो पाट और सामने देखी के चार खम्भे गाड़े जाते हैं । चार खम्भों के निकट १६ युवक, १ जमाघार, १ धानेदार बैठते हैं । इसके पास २५ पाट व्यवस्थित रहता है जिसपर अभिनेताओं के बोल कहनेकी छीग बैठते हैं जो अभिनेताओं के बोल दुहराते रहते हैं । इससे गाने वाले अभिनेता को कुछ विनाम का अवसर मिल जाता है । माच के प्रणेता गुरु का आसन भी मंच पर ही रहता है । माच के मंच पर एक और कुछ छीग छल सुधार के छिर बैठते हैं ।

माच के मंच को स्पीरला इस प्रकार होती है —

प्रकाश व्यवस्था

मशालवा अपनी मशालों को तान सम्भों पर लगाता है। चारों ओर से सुला रहने के कारण माच के मंच को नेपथ्य की जरूरत नहीं होती। सम्बन्धित पात्र कहीं भी अपने वस्त्रों को बदल सकता है। मंच सुला रहने के कारण यह भी सुविधा रहती है कि दर्शक कहीं भी बैठकर आनन्द ले सकता है। मशालवा मशालों पर तैल वादि बिकने ज्वलनशील पदार्थों को डालकर प्रकाश को वज्राण बनाये रखता है।

पात्र-योजना

माच के पात्रों में स्त्रा-पुरुष दोनों होते हैं। माच में कम से कम पांच स्त्री पात्रों का होना अपेक्षित है किन्तु कभी-कभी स्त्री पात्रों की संख्या पुरुष पात्रों से भी अधिक हो जाती है। पात्र के प्रवेश की सूचना पूर्व पात्र के द्वारा ही दे दी जाती है और बर्णन समाप्त हो जाने पर पात्र मंच पर ही एक तरफ बैठ जाता है।

सम्वाद योजना

माच के सम्वादों की नील कहा जाता है । ये गेय होते हैं । प्रश्न तथा उत्तर दोनों ही पद्य-बद्ध होते हैं । इनका योग गढाव-चरित्र क तथा कलात्मक रूप से कथावस्तु के विकास में नहीं रहता । संगीतात्मक परिवेश में दर्शक (जिसे श्रोता अधिक कहा जाय) कौतुककाये रहना ही प्रमुख दृष्टिकोण है ।

दृश्य योजना

श्रोता एवं पात्र दोनों ही कल्पना का सहारा लेकर चलते हैं । पदों के जमाव में दृश्याभास नीलों के माध्यम से हो किया जाता है । कल्पना के द्वारा दृश्य की मानसिक उद्भावना का जाता है ।

माच और रास

रास एक रैधा दृश्याव्य है जिसमें पणात्मक संवाद अधिक रहते हैं । कथावस्तु पौराणिक ही होगी तथा मंच किसी मंदिर के बगुनर हत्यादि धार्मिक स्थल पर हो बनाया जायगा । उद्घोषक जो रास के नाट्य मंच की संवाचित करता है, प्रारम्भ से अन्त तक मंच पर ही विराजमान रहता है । माच में दृश्य-योजना पर ही अधिक बल दिया जाता है । कथावस्तु लौकिक प्रेम-कथाओं पर आधारित होती हैं । माच के मंच के लिए बड़ा स्थान अवश्य होना चाहिए । पर अन्य किसी प्रकार का प्रतिबन्ध नहीं रहता है । अपने संवादों की समाप्ति पर पहला पात्र छट जाता है और दूसरे पात्र के लिए स्थान छोड़ देता है । दोनों के संवादों का रूप इस प्रकार है --

रात के सम्वाद

राधा -- नन्दकिशोर मोहन कुंज बिहारो ।

कृष्ण -- बलिये सघन बन का और भी मम प्राण पियारा ।
बोलत बातक मोर फुला अति फुलवारा ॥

राधा -- मैं न बहूँ बन और तु नटखट गिरवारी ।

(दर्शक- श्रीकृष्ण मगवान का जय)

तुम प्रीतिम बित्त और उल्टा रोति तुम्हारा ॥

माघ के सम्वाद (बोल) अंश राजा हरिश्चन्द्र से

रंगत जीवन

जबो सत का राजा सत को रानो सत को जीमो आत्मान में ताना

जबो सत के काम बलुसीस बने के, सत के नाम के जगत उमारा

(बोल राजा हरिश्चन्द्र को)

(बोल तारा लौकनी को) सतवादा हरिश्चन्द्र राजा आर

सतवादी हरिश्चन्द्र (टेक)

(बोल हुत को)

हुँ ती म्हारे तारा लौकनी नार

नौटंकी, स्वांग ज्यवा मात मंच

नौटंकी स्वांग ज्यवा मात तानो प्रायः समान हैं ।

उनका मंच काफी ऊँचे स्थान पर होता है । ऊँची-ऊँची बलियों पर

तामियानों के ढंग का ^{सड़ा} ढांचा किया जाता है । मंच के एक कोने में दर्शकों

की दिखते हुए नगाड़े व हारमोनियम वाले बैठते हैं । नगाड़े की ध्वनि

विशेष प्रकार की होती है, जो रात्रि में दूर-दूर तक जाती है । नौटंकी

का बनिमय धेर रात्रि तक शुरू किया जाता है और सुबह तक होता रहता

है । रूप-रज्जा, प्रकाश-ज्वाला और दृश्य रज्जा उपर्युक्त अन्य लोक-

नाटकों की भाँति ही रहती हैं । बत्थाराम बाघरस वाले ने बीसों

नौटंकियाँ लिखी हैं । इसी प्रकार फरहनाबाद के ज़िओहन, कामपुर

के श्रोकृष्ण, राधेश्याम, कथावाक्क, बांस बौली और लम्बरदार आदि नाटकों के लक्ष्म प्रसिद्ध हैं। इनकी नाटकी मण्डलियाँ काफी स्थापति प्राप्त कर चुकी हैं। ड शोरीफरहाद, जुलताना डाकू, लेला मजनु, जावि प्रेम का तथा अमर सिंह राठार वीर रस का नाटकियाँ हैं।

यात्रा-नाटक

ढौल और मुदंग के ऊपर मायकों का सामुहिक गान चलता है। सन्ध्या पात्र बाँगा नामक श्वेत वस्त्र पहनकर मंच पर जाती हैं। यात्रा का मंच भी सुलो उन्नत भूमि या मन्दिर के चबूतरों पर बनाया जाता है। प्रारम्भ में माँर चन्द्रिका का गायन किया जाता है, जिसका सम्बन्ध प्रभु केतन्व है। जिस प्रकार उधरी भारत के नाटकों में देवा-देवताओं का पूजन किया जाता है, उसी प्रकार यहाँ माँर चन्द्रिका का गायन पूजन है। तबला तथा हारमोनियम दोनों पर स्त्री वीर पुरुष गाते हैं। गावों का यही यात्रा नाटक शहरों में व्यापार के लिए जैरा बन गया। गाम्भीरा तथा कोर्तनियाँ भी यात्रा को माँति हो लोक नाट्य हैं।

महाराष्ट्र के लोक नाट्य

महाराष्ट्र में पाँच प्रकार के लोक-नाट्य प्राप्त होते हैं। तमाशा, छल्लि गौण्ड, बहुरूपिया तथा दशावतार। तमाशा की संघालित करने वाली मण्डली को फड़ कहते हैं। तमाशा का मंच साधारण भूमि पर ही तत्काळ बन जाता है, इसके लिए किसी ऊँचाई-विशेष का आवश्यकता नहीं पड़ती। इसके लिए अधिक स्थान की अपेक्षित नहीं होता है। बिना किसी छम्बो-बाँड़ा योजना के ही तमाशा प्रारम्भ हो जाता है। प्रारम्भ में डप तथा हुनसुना बजते हैं और सुरतिये अवतरित होकर गीताओं का मुखरा करते हैं। इसके बाद फड़ के अन्य सदस्य नर्तकों के

साथ प्रवेश करते हैं । अन्य पात्र विशेष रूप सज्जा पर ध्यान नहीं देते ; पर नर्तकी सौलह झुंगार बनाती है । वह सौलह हाथकी साड़ी पहन कर उसपर बाँदा का कंधेनो लगाती है । नाक में नथ तथा वैष्णवी की विशेष प्रकार से गुंथती है । पैरों में पुंछ बांधता है । तमाशा के पात्र तथा दर्शक पास-पास हो रहते हैं कि उनके शरीर को ऊष्मा का स-दुस्तर की आभास होता रहता है । प्रायः छोटे-छोटे पञ्चात्मक सम्वादों द्वारा और छोटे-छोटे कथानक एक साथ चलते हैं ।

इस प्रकार स्पष्ट है कि यद्यपि इनमें व्यवस्थित रंगमंच के निर्माण की योजना नहीं है, तथापि जनता को रागात्मक भावनाओं को उद्बोधित करने तथा उनमें धार्मिक एवं नैतिक विश्वास पैदा करने के लिए यह तरह रंगमंच प्रत्येक माघा तथा प्रान्त में है। संस्कृति के उन्नयन में इसकी सहायता मिलती है, क्योंकि लोक रंगमंच जनता का विश्वास वर्जित किये हैं। इन के उद्भाव में भी इन लोक मंचों का निर्माण हुआ है। ये स्वामाधिक तथा वाउम्बरहोन हैं। इतने कम साधन से जनता के बीच मनोरंजन एवं शिक्षा का प्रभाव डालने वाले लोक नाट्य संभवतः इस देश में कभी समाप्त नहीं होंगे।

-0-

(पिछले पृष्ठ की अवशिष्ट टिप्पणी)

प्रेम बम्बई द्वारा प्रकाशित जयदेव-सुन्दर मठ प्राचीन पुस्तकालय गोपालवाड़ी बम्बई, श्री पुष्प बन्द सितवाठ द्वारा लिखित। बालकृष्ण लक्ष्मण पाठक पुस्तकालय चिन्वी मधुरा जामि जैक प्रकाशनी द्वारा लोक नाटकों का प्रकाशन किया गया है।)

3- रंगमंचीय साहित्यिक नाटकों का विशेषतारं

१- तत्कालीन साहित्यिक प्रवृत्ति

रंगमंचीय नाटकों की परम्परा ज्ञानत की इन्दरसमा है। वास्तव्य होती है। पारसी कम्पनियों इत विज्ञा में व्यापारिक उद्देश्य लेकर एक लम्बे समय तक सक्रिय रहों हैं। पारसी रंगमंच है हिन्दी रंगमंच का इतिहास कला की दृष्टि से सम्बद्ध नहीं है। पर दर्शकों में नाटकों के प्रति अभिरुचि बनावे रहने में इनका योगदान सराहनीय है। पारसियों के नाटक हिन्दी के लिए अनुकरणीय नहीं हुए, इसका कारण उनका नाट्य-शिल्प था। प्रत्येक कम्पनी अपने वैतनिक नाटककार रखता था और रुचि के अनुसार उनसे नाटक लिखाती थी। उनका ध्यान कम्पनार की ओर विशेष रहता था ताकि अन्य कम्पनियों को निम्न अपेक्षा जनता से जन प्राप्ति अधिकारिक ही रहे। ये कम्पनियां पुरय-दुस्यान्तरी, रंगमंच की ऊपरी चटक-पटक तथा वैश्वगुवा में कम्पनार उत्पन्न करता था। वे साधारण पर्वा के साथ कटे हुए तथा टूटने वाले पर्वा का प्रयोग करता थीं। स्थान, काल तथा ऐतिहासिकता को दृष्टि से उनका ताल-मेल बनावे रहने की चिन्ता उन्हें नहीं थी। वे हिन्दू राजदरबारों में जैसी वैश्वगुवा से सम्बन्धित अभिनेताओं से अभिनय कराती थीं। जनता की रुचि स्व कलात्मक संगठन की अपेक्षा उनका ध्यान अपने ग्राहकों की पैठा पर रहता था।

पारसियों की व्यापारिक प्रवृत्ति है हिन्दी नाट्यमंच तथा सामाजिक कला-बीज दोनों हीमावस्था की प्राप्त हो रहे थे। सुलुचि-सम्पन्न समाज विशेषी साहित्यिक प्रवृत्तियों के व्यक्तियों द्वारा यह देता

नहीं गया । उन्होंने अव्यवसायी रूप से स्वस्थ कलात्मक नाटक लिखने प्रारम्भ किये तथा उनका मंचन कराया । जनता के इन साहित्यिक प्रवृत्ति के ऐतर्क्यों का स्वागत किया और उन्हें प्रोत्साहित किया । प्रारम्भिक स्थिति के इन नाटकों में शुद्ध साहित्यिक गुण प्राप्त नहीं थे । पर विचार-स्वतंत्रता की दृष्टि से उनका विशेष महत्व है । हिन्दी नाट्य साहित्य के प्रारम्भिक स्थिति के ये प्रयास ऐतिहासिक महत्व रखते हैं । इन नाटकों का प्रस्तुतीकरण महा प्रायः पारसी कम्पनी वालों के रंगमंच से ही प्रभावित था । पारसियों का मोड़ा अभिव्यक्ति के त्याग पर इनमें कुछ स्वतंत्रता थी, सम्बद्धता के त्याग पर एक सम्बद्धता थी, उल्टे हाथ के त्याग पर स्वस्थ हाथ उत्पन्न किया गया था, व्यापारिक दृष्टिकोण के त्याग पर साहित्यिक सुरुचि का विकास था तथा कलात्मक विकास के साथ ही एक सुनिश्चित विचार का अभिव्यक्ति था । वाह्य प्रदर्शन की अपेक्षा इनमें आन्तरिक झुझता पर विशेष ध्यान दिया गया था । मानव अपने विचारों से मुक्त रहकर समाज के स्वास्थ्य को सुधार कर सकता है । अतः इन ऐतर्क्यों ने अपनी कथावस्तु में विचार-स्वतंत्रता पर विशेष ध्यान दिया ।

कलापदा के त्याग पर उनका मावपदा ही अधिक सम्पन्न था । अपने शिल्प में ये नाटक संस्कृत साहित्य के नाटकों के अधिक निकट थे । ऐसी में ये नाटक संस्कृत नाटक से भिन्न थे । इनमें पद्य का प्रयोग जो यदा-कदा होता था, वह पारसी रंगमंचीय नाटकों के प्रभाव का ही फल था । उनमें भावना तथा कला की दृष्टि से फिर भी कमो धो , पर उनमें भारतीय संस्कृत पर गहरी था, राष्ट्रीयता तथा नैतिकता की भावना निहित थी । ये अपने आदर्श एवं सन्देश की दृष्टि से सर्वे प्रशंसनीय रहते । ये नाटक जन-जीवन को जागृत करने में एवं जागृतकारी आन्दोलन उभारने में पूर्ण सफल थे ।

२- पारसी नाटकों के विपरीत साहित्यिक रुचि के परिष्कार की योजना

संक्षेप में यही कहा जा सकता है कि साहित्यिक नाटकों की भाषा, भाव एवं संवाद सभी में शक्ति थी। इनमें प्रेरणा एवं धारावाहिकता थी। यद्यपि पारसी नाटकों की तरह इनमें भी पद्य का प्रधानता रहती थी, परन्तु उन पद्यों में प्रौढ़ता थी और उनको भाषा बड़ी मजबूत हुई रहती थी। चमत्कार की प्रवृत्ति तो यदा-कदा रहती है, परन्तु वस्तु-गठन सुन्दर होने से उनमें मदाफन नहीं जाने पाता था। साहित्यिक नाटकों में जन-रुचिका ध्यान विशेष-तया धीरे रखा जाता था। हात्र कर्म, शरणगत की रक्षा, वचन की प्रति, वात्म-विश्वास तथा धार्मिक वाक्या की शिक्षा इन नाटकों में दी जाती थी।

रंगमंचीय साहित्यिक नाटककारों में एक और यदि पं० माधव हुजूर राधेश्याम कथावाक्य जैसे द्रान्तिकारों के एक थे, तो दूसरी ओर पं० माधव हुजूर चतुर्वेदी प्रभु कलाभिरुचि सम्पन्न नाटककार भी थे। पारसियों की नाटक-कंपनियों के वित्तविक्रम अधिक रंगमंच के समस्त अपना प्रभाव उत्पन्न करने का इन केतकों तथा अभिनेताओं का प्रयास सर्वथा सरासरीय था। रंगमंचीय नाटकों की रक्षा पर साहित्यिक नाटक लिखने और अभिनीत करने की दृष्टि से पं० माधव हुजूर का 'महामारत पुनर्दि' नाटक पं० माधव हुजूर चतुर्वेदी का 'कृष्णाङ्गन' नाटक विशेष उल्लेखनीय है। इन दोनों केतकों के नाटकों के विवेचन से रंगमंचीय साहित्यिक नाटकों का अध्ययन स्पष्ट हो जाएगा।

३- रंगमंचीय साहित्यिक नाटकों का शिल्प विधान

इन नाटकों का जारम्भ और अन्त संस्कृत प्रणाली पर हुआ है। हुजूर और मट-मटी के परिसंवाद द्वारा नाटक का परिचय दिया गया है। तथा महामाधव कथा हुजूरकावना के रूप में अन्त हुआ

है। दृश्यों का क्रम रंगमंच की सुविधा के अनुसार है। पात्रों का प्रवेश, प्रस्थान, दृश्य(पदार्थ) उठना या गिरना इस प्रकार रक्ता गया है कि मंच कुछ देर के लिए भी खाली नहीं रहता। कथावस्तु का विकास तथा चरित्र-विकास स्वाभाविक स्तर पर है। सम्वादाँ में शक्ति है तथा संगीत का यथास्थान प्रयोग हुआ है।

ब- प्रमुख नाटककार

(क) पं० माधव हुक्ल — पं० माधव हुक्ल वैशम्पत, कान्तिकारी, उत्साहों समाज-सुधारक थे। इनके बारे में वस्तुविक्रम ज्ञान उपलब्ध नहीं है, पर जितना भी ज्ञात है, उसे इनको सैवार्जों के लिए हिन्दी नाट्य संसार इनका कर्णो रहेगा।

१- काय मैत्र

पं० माधव हुक्ल का साहित्यिक एवं समाज-सुधारक जीवन प्रयाग से आरम्भ होता है। इन्होंने 'रामलीला नाटक मण्डली' की स्थापना प्रयाग में की तथा १८९८ ई० में अपने द्वारा लिखा हुआ नाटक 'श्रीय स्वयंवर' अभिनीत कराया। पं० यदनमोहन मालवीय भी इस नाटक का मंचन करने उपस्थित थे। बहुत उठाने में उसमें राजाओं पर जंक भी है ज्यंग्य कला भी भारतीय काँक्रेसी नेताओं पर था। मालवीय जा रुष्ट हो गये। माधव हुक्ल के कतिपय सहयोगी उस घटना से उनके विरोधी हो गए। रामलीला नाटक मण्डली टूट गयी। इसके बाद हुक्ल जी ने हिन्दी बहिनी संस्था की स्थापना प्रयाग में की, पर दुर्भाग्यवश वह संस्था प्रगति नहीं कर सकी। हुक्ल जी लखनऊ, जौनपुर इत्यादि शहरों में नाटकमण्डलियाँ स्थापित करते हुए कलकत्ते पहुँच गये। कलकत्ते में 'नाट्य परिषद्' की स्थापना द्वारा हुक्ल जी ने बहिन्दी प्रान्तों में मा

हिन्दी का प्रचार किया। बंगाल में इन्हें नाटक तथा हिन्दी रंगमंच के विकास में बहुत सफलता प्राप्त हुई।

शुक्लजी देश, जाति और धर्म के लिए अपना जीवन कर्षण करने वाले राष्ट्रकामी थे। कविता और नाटक व दोनों विधाओं पर लिखने के अतिरिक्त उनका कार्यक्षेत्र समाज-सेवा भी था। इनके गानों तथा पद्यों का प्रकाशन 'भारत गीतांजलि' नाम से हुआ है। इसी का दूसरा भाग 'जागृत भारत' नाम से प्रकाशित हुआ है। संघर्षपूर्ण जीवन में वापने कुछ पद्य गीत भी लिखे। इनकी कर्मयोगी प्रवृत्ति के कारण ही देश में इनकी रचनाओं का सम्मान हुआ। इनके पद्य 'गीता भारती', 'स्वदेश', 'सुप्त जीव', 'कर्म की बन्धना', 'बलिदान', 'वैतन्ध भारत', 'सत्याग्रही भारत', 'विक दासत्व', 'तिलक बन्धना' तथा 'हमारी आकांक्षा' आदि हैं। इनकी रचना 'मिट्टी मुबारक कैलाने की' से देखिये —

हमें प्राणों से है प्यारी मुसीबत कैलाने की।

हुदा कहते सभी के दिल में कुलत कैलाने की ॥

हमें तो कृष्ण के दर्शन यहाँ हर लक्ष को होते हैं।

बताता है हमें जो कड़ों की मृत कैलाने की ॥

२- हिन्दी नाटक-साहित्य में योगदान

पं० नाथ्य शुक्ल ने केवल 'धीव स्वयम्बर' (१९६६ई०) तथा 'महामारत पुर्वादि' दो नाटक लिखे हैं। 'धीव स्वयम्बर' अप्रकाशित है, पर महामारत पुर्वादि से ही इनकी अधिक स्थाति हुई। हिन्दी नाटक-साहित्य में कला की दृष्टि से शुक्ल जी का योगदान अधिक न हो, पर हिन्दी नाट्य रंगमंच के विकास में अवश्य उनकी साधना सराहनीय है। हिन्दी रंगमंच को पारसी रंगमंच की भाँति में बहा जा रहा था, उसे

स्वस्थ परम्परा के किनारे लगाने का श्रेय शुक्ल जी को है ।

नाटक-लेखक की अपेक्षा उनकी प्रतिभा एक अभिनेता की ही थी । अपने नाटकों का अभिनय कराने में शुक्ल जी ने निर्देशक, प्रस्तुतकर्ता और अन्य रंगकर्मी का दायित्व तो निभाया ही साथ ही अन्य लेखकों के नाटकों को भी अपनी नाट्य-संस्थाओं द्वारा अभिनीत कराया । १९०७ई० में जब वापसी मनभूटाव के कारण 'रामलीला नाटक मंडली' टूट जाने के कारण उन्होंने १९०८ ई० में हिन्दी नाट्य समिति की स्थापना की और स्व० पं० बालकृष्ण मट्ट तथा बा० पुरुषोत्तमदास टण्डन का भी सहयोग प्राप्त किया । इस संस्था की ओर से शुक्ल जी ने बा० राधाकृष्ण दास कृत 'महाराणा प्रताप' अभिनीत कराया और स्वयं महाराणा प्रताप की भूमिका का निर्वहण किया । १९१५ ई० में डा० स्यामसुन्दरदास की अध्यक्षता में हिन्दी साहित्य सम्मेलन के वाणि-कोटस के अवसर पर शुक्ल जी कृत 'महाभारत पूर्वार्ध' अभिनीत हुआ । इस बार शुक्ल जी ने 'भीम' के रूप में कुछ अभिनय किया ।

स्वयं नाटक लिखकर तथा उन्हें स्वस्थ रूप में प्रस्तुत करके शुक्ल जी ने हिन्दी नाटक साहित्य के लक्ष्यहीनताओं में जो बल प्रदान किया, उसके लिए हिन्दी नाट्य-जगत् इनका सर्वेक आभारी रहेगा ।

४ १- उपलब्धियाँ

पं० माधव शुक्ल का प्रयास सर्वथा निरर्थक नहीं गया । उससे तीन उपलब्धियाँ स्पष्ट होती हैं । प्रथम तो इनके प्रयास से पारसी रंगमयीय प्रकृति पर चमत्कारपूर्ण रूढ़ि में लिखे जाने वाले नाटकों में

१ श्रीकृष्णदास : 'हिन्दी रंगमय की परम्परा', पृ० ६२६ ।

रौक्मकली और छैलकों का ध्यान कुछ कलापूर्ण नाटक लिखने की ओर गया। यद्यपि आगे चलकर यह विरुद्धता की प्रवृत्ति इतनी अधिक बढ़ गयी कि नाटक रंगमंच से दूर हट गया।

दूसरी उपलब्धि उनकी हिन्दी रंगमंच को बल प्रदान करने में है। स्वामाविक्ता एवं चमत्कार की बाढ़ में भारतीय मंच की स्वामाविक्ता एवं स्वस्थता की दीवारें ढही जा रही थीं। इतस्ततः नाट्यकला के विदेशी जहाज इस बाढ़ पर विचरण कर रहे थे, जिनपर बढ़कर भारतीय दलक अपनी ही दीवारों को तोड़ने में सहयोग दे रहे थे। अपने हाथों अपना घर नष्ट करके भी हम प्रसन्न थे। पं० शुक्ल ने इस ओर से भारतीय जनता को चेतावनी देकर मोड़ा। यह कार्य शुक्ल जी ने अमिन्य की झोटी, किन्तु सुदृढ़ नौका आगे बढ़ा कर किया। उनकी नौका की गति, शौभा एवं पुष्टता देखकर कौजी जहाजों पर सवार भारतीय छिपकल हो गये और पाश्चात्य नाटक कला के जहाजों से उतर कर भारतीय हिन्दी रंगमंच की सुन्दर अमिन्य-नौकाओं पर सवार होने लगे। "महामारत पूर्वार्द्ध" नाटक का मंचन देखकर हिन्दी के प्रसिद्ध लेखक बा० रत्नप्रबुद्धसहाय ने लिखा था -- "प्रत्यक्षदर्शी के नाते मैं और देकर कह सकता हूँ कि आज तक मैंने किसी हिन्दी रंगमंच पर ऐसा सफाई एवं प्रभावशाली अमिन्य नहीं देखा।

अभिनेताओं के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा -- "यदि मैं कुछ पूर्वक कहना कह सकता हूँ कि पं० माधव शुक्ल जैसा 'भीम' और पं० महादेव मट्ट जैसा 'कुताराष्ट्र' आज तक मैंने किसी रंगमंच पर नहीं देखा तो यह भी और देकर कहना चाहता हूँ कि पं० रासबिहारी शुक्ल जैसा 'दुर्गाधिन' भी मैंने कहीं नहीं देखा है।" अमिन्य के द्वारा रंगमंच की

स्वाभाविकता की ओर मोड़ देने में शुक्ल जी का विशेष हाथ है ।
शुक्ल जी की यह दूसरी प्रमुख उपलब्धि है ।

पं० माधव शुक्ल की तीसरी उपलब्धि जन-जागरण सम्बन्धी है । पराधीन राष्ट्र में अपनी भाषा तथा जाति की अवहेलना हो रही थी । इस हीनावस्था को दूर करने के लिए शुक्ल जी का नाट्य कौशल क़ासर हुआ । अपने कर्म की ज्योति जलाकर समाज में स्वस्थ तथा स्वतन्त्र चेतना भरने का प्रयास उन्होंने किया । 'सीय स्वयम्बर' में जनक के व मुक्त से यह सम्वाद कहलाना उनके क्रांतिकारी व्यक्तित्व का परिचायक है --

'ब्रिटिश कूट राजनीति के समान कठोर इस शत्रु-धनुष को तोड़ना तो दूर रहा, वीर भारतीय युवक इसे टस से मस भी न कर सके-- यह अत्यन्त दुःख का विषय है हाथ !'

वह पौराणिक प्रसंगों में भी युग-चेतना की फलक उत्पन्न करते थे । उनके अन्दर वास्तविक लान स्व हिन्दी रंग-मंच के प्रति सच्ची वास्था थी । इसलिए प्रयाग, लखनऊ, जौनपुर होते हुए ये कलकत्ते तक आये गये, पर वहाँ पर उन्होंने अपना रंग-कर्म की वैज्यन्ती फहराई ।
स- पं० मालनलाल चतुर्वेदी

१- कार्यक्षेत्र

चतुर्वेदी जी का कार्य साहित्य-सेवा से ही आरम्भ हुआ । ये प्रथम अध्यापक थे, बाद में पत्रकार बनकर 'प्रभा' के सम्पादक बने । जब १९१४ ई० में 'प्रभा' बन्द हो गई तो १९१७ में गणेशशंकर विद्यार्थी उन्हें

कानपुर 'प्रताप' पत्र में सद्योगी के रूप में छे गये ।

२- हिन्दी-नाटक 'कृष्णार्जुन युद्ध'

सन् १९१८ ई० में इस नाटक की सृष्टि कर पं० भास्करलाल कुरुक्षेत्री युग-सन्धि के नाटककार सिद्ध हुए । पारसी नाटकों की रंगमंचीय सफलता तथा साहित्यिक मूल्यों की दृष्टि से भी यह नाटक बतथयिक सफल है । साहित्यिक अभिनेय नाटकों के लिए स्पष्ट दिशा-निर्देशन इस नाटक में है । इस नाटक के अतिरिक्त अन्य कोई नाटक कुरुक्षेत्री जी ने नहीं लिखा ^{अठ्ठमाध्याय} । साप्ताहिक 'स्वराज्य' में जेके बर्ष पूर्व प्रकाशित हुआ था । कई जेकों तक यह बात इस पत्र में उठायी गई थी । उस समय 'स्वराज्य' के सम्पादक श्री विजयमोहन शर्मा जी थे^१ ।

यह बात भी विचारणीय है कि इतना सफल नाटक लिखने वाले लेखक ने कोई दूसरा नाटक नहीं लिखा । जो भी सत्य हो, पर 'कृष्णार्जुन युद्ध' नाटक एक सफल नाटक है । उसकी क्वावस्तु पौराणिक है, परन्तु उसमें वर्तमान राजनीति का फुट भी विद्यमान है । इस नाटक की सफलता अभिनय तथा भावों की गहराइयों में है । नाटक की भाषा की निर्मलता एवं बीज ने सभी को प्रभावित किया है ।

१ यह नाटक जेठेश्वराम मिश्र का लिखा हुआ है । वे सरकारी स्कूल में जार्ट मास्टर थे । मंचन के समय वे उपस्थित थे । नाटक की सफलता पर दर्शकों ने लेखक को मंच पर बुलाने का आग्रह किया । मास्टर साहब अपनी नौकरी के डर से फुट होने में डरते थे । बहुत आग्रह पर मिश्र जी ने कुरुक्षेत्री जी को जो मंचन के समय उपस्थित थे, मंच पर भेज दिया । सारा सम्मान भास्करलाल जी को मिला । साहित्य सम्मेलन द्वारा प्रथम स्वर्णपदक भी कुरुक्षेत्री जी ने लिखा ।

२ 'स्वराज्य' सप्ताह में प्रकाशित ।

३- शिल्प

नाटक में चार अंक हैं तथा उनमें क्रमिक दृश्य। दृश्यों की व्यवस्था पारसी रंगमंच के अनुसार ही है। प्रथम अंक में वैशाख, कृषि, वाजप, गंगातट, वन तथा राजमन्च का एक प्रान्तर मान दृश्य है। चारों अंक में मार्ग, सन गृह, कृषि वाजप, इन्द्रधनुष तथा इन्द्रपुरी बांध दृश्य हैं। तृतीय अंक में द्रौपदी मरुत, मार्ग तपोवन, सुमद्रा मरुत तथा गंगा तट। इसी प्रकार चतुर्थ अंक में 'कंठ, राजस्थान, कैलाश, वृक्षलोक वाजप तथा युद्धस्थल आदि दृश्य हैं।

इस प्रकार का दृश्य-विधान पदों पर क्या प्रतीक अभिव्यक्ति द्वारा प्रदर्शित किया जा सकता है। रंगमंचीय नाटकों के दृश्य-विधान की भाँति ही इस नाटक का दृश्य-विधान भी अधिक सामाजिक कराया जायगा। पारसी नाटकों की अपेक्षा यह नाटक साहित्यिक दृष्टि से उत्कृष्ट है। रंगमंच तथा साहित्य दोनों आवश्यकताओं का इसमें अच्छा समन्वय किया गया है। दृश्य-विधान में समस्कारपूरी स्थितियों का संयोजन वहाँ है, वहाँ आकाशमार्ग में विजय पत्नी के साथ विहार करता है।

नाटक में प्रस्तावना नट-नटी की स्थिति आदि को लेकर इसे संस्कृत नाटक की कौटि में रखा जा सकता है। साहित्यिक भाषा तथा नाटकीय सम्भाषणों से नाटक की गुरुत्व का पता चलता है। भाषा विद्वत्, चरित्र तथा स्वाभाविक है। सम्भाषण में क्या तथा चरित्रों के उद्घाटन की सामग्री है। द्वितीय अंक में यम तथा इन्द्र का सम्वाद देखिये --

इन्द्र -- और इन सब नामों पराजित देशों को किस प्रकार बनाते हो ?

यम -- उन देशों में जो देश -डोही और झुठी राजकुमा के मित्रक होते हैं उन्हें मृत्यु के बाद कुम्भीपाक में डालता है

सम्बार्दी में यम या नील भी उच्चकोटि के हैं । नीलों में भाषा तथा भाव सभी समूह हैं । द्वितीय बंश में विश्वेन --

विश्व में हा: हा: बरी दासता तेरा नाश

इन मदान्ध कष्टपुतलों में हो स्वाभिमन्त्रि का कर्णकर वास ।

यन्त्र कीर देखते हैं जो , अपना जीवन सदा स्वतन्त्र

फूँका नहीं किसी ने मुझमें जीवन का यह प्यारा मंत्र ॥

देश-प्रेम तथा कर्तव्यपरायणता का इससे सुन्दर मन्त्र क्या हो सकता है । कृष्ण और कर्जुन मित्र ही नहीं, भगवान तथा भक्त के सम्बन्ध बाँधे थे । पर कर्तव्य के जाने देर सम्बन्ध नीण हो गये हैं । दोनों का युद्ध-बर्ष पावन की दृष्टि से ही हुआ है । पारसी नाटकों में शिखर का विजय शास्त्रात्मक और बसोमन रहता था । इस नाटक में इस प्रकार का महापन नहीं आ पाया । हुमद्रा की सरलता का लाभ उठाकर नारद विश्वेन की रक्षा का भार कर्जुन के कन्धे पर रख देते हैं और इस प्रकार विश्वेन के प्राणों की रक्षा हो जाती है ।

नाटक में जालन कवि तथा उनके शिष्यों -- शक्ति तथा छंद के प्रबल रीति हैं, इससे उनके नाटक के शिल्प में दोष उत्पन्न नहीं होता । संस्कृत नाटकों के विद्वान की पूर्ति करके मुख्य कथा को जाने बढ़ाने में वे पात्र सहायक हैं । पारसी रंगमंचीय नाटकों से भिन्न यह नाटक अपनी निजी विशेषताएं रखता है ।

स्वगत--

^{नाटकों} यद्यपि अमानवता के कारण स्वगत नाटक में कथन बीच में बाध नहीं है, फिर भी इस नाटक में स्वगत का प्रयोग संस्कृत नाटकों की नाटि हो चुककर बिना गया है । इससे पात्रों के मनोविश्लेषण की कल्पना भिन्न है ।

संकेत --

नाटक में अभिनय-संकेत पर्याप्त हैं यथा-- 'गिरते की', 'उठते हुए', दोनों बाँड़कर नठे मिलते हैं तथा 'रथ से उतर कर' बाधित संकेत आंगिक अभिनय स्पष्ट करते हैं। सात्विक अभिनय नाटक में कर्म स्थानों पर हैं।

सब मिलाकर यह नाटक हिन्दी की ठोस एवं व्युत्पन्न निधि है। यदि मातनलाल जी ने जो दो-बार- नाटक वीर इसी तरह लिख दिये होते तो हिन्दी तो हिन्दी नाट्य-साहित्य की वीरुद्धि करते।

न-

अन्य प्रमुख रंगमंचीय साहित्यिक नाटककारों में श्री जमनाबास मेहरा, बालनन्द प्रसाद खत्री, हरिदास माणिक, पुनःप्रियाव गुप्त तथा शिराम दास गुप्त हैं। इन सभी का रचना-काल सन् १९१० ई० से लेकर १९४० ई० के मध्य पड़ता है। इनकी रचनाएं पौराणिक तथा सामाजिक संस्करणों को लेकर प्रस्तुत की गयी हैं। पूर्व वर्णित नाटकों के अनुसार ही इन नाटकों में रंगमंच तथा साहित्यिक गुण परे हैं। ये सभी नाटककार मुख्यतः से अभिनेता भी थे। इसीलिए इनके नाटकों में रंगमंच अधिक सफलता से उभरा है। व इन कृतकों के कुछ नाटक व्यवसायी नाटक मण्डलियों द्वारा भी अभिनीत हुए हैं, तथा कुछ व्यवसायी नाटक कठि मण्डलियों द्वारा भी मंच पर प्रस्तुत हुए हैं।

साहित्यिक रंगमंचीय नाटकों से हिन्दी नाटक साहित्य का गठार भरता गया। किन्तु इससे ये नाटक किसी ^{लेखक} लोक-रुचि के प्रतिबल पड़ते गये। यह स्थिति इतनी बड़ गयी कि नाटक रंगमंच से दूर होते गये। रंगमंच से दूरी का कारण ^{निष्ठान्त} प्रचार तथा रंगमंच से अनभिज्ञता ही थी। रंगमंचीय नाटकों में संस्कृत नाट्य शिल्प का प्रभाव दूर नहीं किया जा सका। पारम्परिक अन्तर्दृष्टि, संदर्भ तथा मनोविज्ञान का प्रयोग इन नाटकों में उभर नहीं सका है। फिर भी हिन्दी के नाट्य साहित्य-प्रासाद में नाटक नींव के पत्थर हैं।

अध्याय ५

-०-

हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९३१-१९६०)

अध्याय ५

-0-

हिन्दी नाटकों का अध्ययन (१९३१ ई०-१९६० ई०)

पृष्ठभूमि

हिन्दी नाट्य साहित्य में इस काल को स्वर्ण युग कहा जा सकता है। इस काल में नाटक की अनेक विधाएँ— गोति नाटक, स्वीकृति रूपक, प्रवृत्ति, स्कांकी, रेडियो नाटक आदि पर कुशल नाटककारों द्वारा रचनाएँ प्रस्तुत की गईं। इस काल में नाट्य शिल्प में अनेक प्रयोग किए गए। भारतीय नाट्य शिल्प के साथ पश्चात्त्य नाट्य शिल्प का सम्मेलन भारतीय हरिश्चन्द्र के समय से ही किया जाने लगा था। इस काल में इन दोनों नाट्य शिल्पों के सम्मेलन से एक स्वतन्त्र नाट्य शिल्प का विकास हुआ। इसके द्वारा सभी प्रकार के नाटकों की रचना सम्भव हो सकी। भारतीय नाट्य शिल्प द्वारा अनेक सांस्कृतिक कथानकों को लेकर नाटक लिखे जाते थे, जो ऐतिहासिक, सामाजिक और अन्योन्य प्रकार के कथानकों के पर भी नाट्य रचनाएँ की जाने लगीं।

इस काल में सबसे बड़ी क्रान्ति यह हुई कि घटना प्रधान नाटकों के स्थान पर चरित्र प्रधान तथा वातावरण प्रधान नाटक लिखे जाने लगे। पात्रों के चरित्र-चित्रण के लिए मनोविज्ञान की प्रवृत्ति प्रधान की गयी। मनो-विज्ञान के आधार पर चरित्र-चित्रण करने से नाटक में संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व की सम्भावनाएँ उत्पन्न हुईं। ऐसे नाटक की अभिव्यक्ति में स्वाभाविकता आ गई।

रंगमंच का नवान सम्भावनाएँ इसी काल में प्रत्यक्ष हुई । संस्कृत के प्रलोकवादी रंगमंच के स्थान पर यथार्थवादी रंगमंच को प्रथम दिया गया जो क्रमशः मनोवैज्ञानिक होता गया । उसका अभिनय मुद्राएँ और भाव-मंगिमाएँ प्रतीक से स्थूल और स्थूल में स्वाभाविक हुई । इस प्रकार कथानक, पात्र, भाषा, रंगमंच और प्रस्तुतीकरण तथा दृष्टियों से इस काल के नाटकों में परिवर्तन हुआ । भारतीय नाटक के सुतान्त के साथ-साथ सुतान्त नाटक लिये जाने लगे जो यथार्थ तथा स्वाभाविकता के वाहक बनें । इस प्रकार इस काल में हिन्दी नाट्य साहित्य का सर्वांगीण समृद्धि हुई । इस काल के नाटकों को दो श्रेणियों में रखा जा सकता है :

अ-- अथ्य नाटक

आ-- दृश्य नाटक

अ- अथ्य नाटक

हिन्दी में अथ्य श्रेणी के नाटक पारसी रंगमंचीय नाटकों की साहित्यिक प्रतिक्रिया में लिये गये । पारसी नाटकों में सामाजिक शांति, स्वस्थ नाट्यकला तथा भाषा के परिमात्रित रूप की उपेक्षा थी । उनमें विमुक्त नाटकीयता के स्थान पर कलाकार प्रदर्शन को प्रथम दिया गया था । ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक कथावृत्तों की देश, काल और पात्र की स्वाभाविकता से हीन एक ही प्रकार के रंग पर रखा जाता था । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, तत्परश्चात् जयशंकरप्रसाद के कृत्य में इन वस्त्राभाविकताओं को दूर कर विमुक्त रूप में नाटक लिखने की प्रेरणा उत्पन्न हुई । साहित्यिक अथ्य नाटक इसी प्रतिक्रिया के परिणाम हैं । इनकी कुछ शिल्पगत विशिष्टताएँ हैं, जिनके कारण इनकी एक स्वतन्त्र श्रेणी बन गई है । उन विशिष्टताओं पर विचार करना आवश्यक है ।

शिल्पागत विशिष्टताएँ

श्रव्य नाटकों के अन्तर्गत दृश्य विधान, पात्रयोजना, संवाद-विधान संयोजन, संघर्ष और अन्तर्गमन समा नाटकीय तत्वों में अपना विशिष्टता है ।

दृश्य विधान

श्रव्य नाटकों का दृश्यविधान विस्तृत है । उसे रंगमंच पर सजा पाना तो दूर रहा, दृश्यपटों के माध्यम से प्रदर्शित कर पाना भी कठिन है । इन नाटकों में वन, प्रकीर्ण, मार्ग, बांधी, महत्त्व, पर्वत, राजमण्डल के भीतरी भाग में एक कक्षा इस प्रकार के दृश्य कथा के अनुसार स्वतन्त्र रूप से रहते जाते हैं । दो विरोधी समावर्ति अथवा दृश्यों के बीच में कोई कल दृश्य न रहने के कारण उन्हें मंच पर सजा पाना एक समस्या है । इन नाटकों में बहुधा पाँच अंक तथा पैंतीस बाइस दृश्य रहते हैं । इतने दृश्यों की व्यवस्था कर मंच पर सजाने में पाँच-सात घण्टों का समय अपेक्षित है ।

उपरोक्त अवरोधों के कारण श्रव्य नाटकों का दृश्यविधान तरल माना गया । इसीलिए ये नाटक श्रव्य मात्र कहे जाते हैं । इनका पात्र-विधान भी वर्ज्य और स्वतन्त्र है ।

पात्र योजना

श्रव्य नाटकों में पात्रों का संख्या तीस से पचास तक रहती है । सभी नाटक की कथावस्तु से सम्बद्ध हों, ऐसा भी नहीं होता । सहायक पात्रों की असम्बद्ध रूप से रहता जाता है । अस्वाम्याधिक रूप के कारण इन नाटक में पात्रों का वापसी सम्बन्ध भी बहुत अव्यवस्थित हो जाता है । मंच प्रस्तुति में सभी पात्रों से वहीनों का परिकल्प भी नहीं हो पाता । स्पष्ट है

कि रीत्या, मनोविज्ञान और उनकी कथावस्तु में असम्बद्धता के कारण इन नाटकों की योजना नाट्य मंचन में बाधक है। इसलिए इस प्रकार की पात्र योजना वाले नाटकों को श्रव्य नाटक कहा गया।

सम्वाद योजना

श्रव्य नाटकों के सम्वाद छम्पी अवतृता के रूप में किया-
हीन हैं। सिद्धान्त की व्याख्या करते-करते समय ये विस्तृत हैं तो साधारण
बातचीत के स्तर पर सांकेतिक मात्र रह गये हैं। दोनों ही सम्वादों में
चरित्रोद्घाटन की क्षमता नहीं रह जाती। साथ ही कथावस्तु के नाटकीय
विकास में भी पात्रों की उपयोगिता का कोई महत्त्व नहीं रह जाता।

इन नाटकों की भाषा-शैली पात्रानुसृत नहीं होती। या
तो सभी पात्र एक ही स्तर की विद्वत् साहित्यिक भाषा का प्रयोग करते हैं
या इतनी सामान्य भाषा गोलती हैं जो रम्यगुण से हीन है। इन नाटकों की
भाषा शैली दर्शकों की अपनी और बाधक ही नहीं करती। यदि इसमें
आकर्षण जाता भी है तो वह बाधक ही पाता है। इस प्रकार इन
नाटकों की भाषा-शैली और सम्वाद योजना दुरव नाटकों का सीगा में प्रवेश
करने में असमर्थ है।

संक्षेप

काल, काल और क्रिया की समता का इन नाटकों में पूर्ण
अभाव होता है। इनका कथानक एक स्थानों पर एक वर्षों के समय में
फैला रहता है। इसी कारण इनमें विस्तार बाधक है। विस्तार के
कारण इनकी गम्भीरता भी समाप्त हो जाता है। अस्पष्टता के
बाधक तथ्यों में संक्षेप प्रकट है। इसके अभाव में इन नाटकों की श्रव्य कौटि
में रहना बाधक ही पाता है।

संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व

अप्य नाटकों में संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व का उभाव तो नहीं कहा जा सकता, किन्तु इनका परिपाक नाटकाय रूप में नहीं होता । नाटकों में स्थितियाँ ऐसी आ जाती हैं कि इनका तात्पर्य स्पष्ट नहीं हो पाता । अधिकतर पात्र समझता कर लेते हैं और संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व का स्थिति समाप्त हो जाती है । शील गुण, धार्मिकता, परोपकार तथा लक्ष्मीलता आदि गुणों की व्याख्या पात्रों को भाषणा में रह देने से संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व की सम्भावना समाप्त हो जाता है ।

उपयुक्त कठिनाइयों के कारण इन नाटकों का मंचन असंभव बन जाता है । इस प्रकार के नाटकों में साहित्यिक सौन्दर्य अधिक रहता है, मंचीय सुविधा नहीं, अतः इन नाटकों की अप्य कोटि में रहना युक्तियुक्त है । अप्य नाटकों पर डा० रामकुमार वर्मा ने लिखा है -- "पाठ्य नाटक कथावस्तु के विन्यास में किसी प्रकार की सीमा स्वीकार नहीं करते । वे उपन्यास के समान एक घटना की आरंभ वह बढ़ी से बढ़ी हो या छोटी से छोटी, पात्रों के सहारे स्पष्ट करते करते हैं । दुर्यों की व्यवहारिकता और रूप में उनका विश्वास नहीं है । पात्रों की संख्या समाने ढंग पर घटती-बढ़ती है और चरित्र-चित्रण में उचित अनुपात का ध्यान नहीं रह जाता है । कोई पात्र भी दुर्यों में आकर बाँटों से चौकल हो जाता है और कोई पात्र बार-बार आकर व्यक्ति रूप से प्रमुखता प्राप्त कर लेता है । भाषणा सर्वत्र एक-सी रह जाती है । पात्रों के स्वभाव और जीवन की स्थिति के अनुसार उनमें परिवर्तन नहीं होता । दूसरे शब्दों में यह कहा जा सकता है कि पाठ्य नाटक अभिनय के भी में उपन्यास ही है । कथा का वर्णन स्वयं लेखक न कर पात्रों द्वारा करा जाता है ।"

स्पष्ट है कि श्रेष्ठ नाटक यद्यपि नाटकीय शैली में लिखे गये हैं तथापि उनका मंचीय प्रस्तुतीकरण सुविधापूर्वक नहीं हो सकता । ऐसे श्रेष्ठ नाटकों को चार रूपों में बांटा जा सकता है :

१- गीति नाटक

२- स्वीकृतकम्प

३- श्रेष्ठ प्रसन्न

४- नाटक

श्रेष्ठ नाटकों के शिल्प एवं प्रसन्न नाटककारों के नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत करने के पूर्व प्रथम तीन प्रकार के नाटकों का परिकल्पित किया जा रहा है :

१- गीतिनाटक

शिल्पविधान : गीति नाटक में सुवर्णात्मक अभिव्यक्ति की गम्भीरता अधिक रहती है । काव्यात्मक अभिव्यक्ति के कारण इसमें भाव प्रबलता होती है । डा० केशव जीका ने गीतिनाटक के विषय में अपना मत इस प्रकार दिया है -- " गीतिनाट्य में बाहरी क्रियाशीलता और संघर्ष के स्थान पर मानसिक भावों का एक-दूसरे के साथ संघर्ष दिखाया जाता है । नाटक में मौखिक युद्ध, आन्तरिक संघर्ष का उद्घोष करने के लिए होता जाता है । गीतिनाटक का सम्पूर्ण कथानक गेय होता है और इसका अभिनय संगीतमय होता है । गीतिनाट्य में अन्य प्रभावों की अपेक्षा कविता का प्रभाव अधिक प्रभावशाली रहता है । "

डा० जीका के मत का अभिप्राय गीति नाटक में संगीत तथा गीत का प्रभाव ही सर्वाधिक महत्वपूर्ण है । गेयता से नाटक की अभिव्यक्ति का विकास होता है । यही है गीतिनाटक के अभिनय का प्रभाव विस्तार की अपेक्षा महत्वपूर्ण है । जिससे वह प्रभावशाली, संवेदनशील

तथा सम्प्रेषण शोभ हो जाता है। नाट्य नाटककार गीति नाटक की रचना में तर्क नहीं हो सकता। नाट्य नाटक में मा. यहाँ स्पष्ट किया गया है कि गीति नाटक में ऐसा अपनी व्यक्तिगत व्यक्ति प्रस्तुत करता है। वह समाज तथा वर्ग का बात नहीं करता। अपने जीवन की अनुभूति का वह विधा के नाटकों में कथावस्तु बनाती है। गीतिनाटक में उसका पात्र समाज के किसी पात्र का प्रतिनिधित्व नहीं करता और न वह समाज की कोई उद्देश्य देना चाहता है। उसका पात्र तथा विषय काल्पनिक होता है। वह प्रकार गीतिनाटक जीवन की व्यक्तिगत भावात्मक व्यक्ति है। जिसका सम्बन्ध नाटक से नहीं, हृदय से है।

विकास

हिन्दी में नाट्य नाटक हरिश्चन्द्र से उसका प्रारम्भ होता है। उसका 'नीलदेवी' गीतिनाटक है। देश का दीनता से दुःख होकर उन्होंने उसकी रचना की है। इसमें पण्डित तथा ब्रह्मन्त के सम्पादों द्वारा यह स्पष्ट कराया गया है कि धर्मशास्त्र राजा वर्णवर्णन द्वारा गया है। नीलदेवी के स्वर्ग जब हो हो राती हैं। वह या तो शत्रु को धार्मिक समर्पण कर या जलते छोड़ा है। रानी संघर्ष करना पसन्द करती है। वह हृदयपूर्ण

1- "Poetic drama in which the dramatist is trying to pluck his individual from the mass and set him against the back ground of life itself. The individualism is not controlled by the necessities of his environment but by some onward law of being. It is the wish of the poetic dramatist not to bring his character near to us not to impress upon his

मैत्री बनकर अमीर अब्दुल शरीफ के दरबार में नृत्य करता है। अमीर रानी को शराब पिलाना चाहता है। रानी उसी समय उसके असावधान वंशर्षी में उसका बंधन कर देती है। रानी द्वारा नृत्य करना कितना अन्यायित था। अमीर के बंधन से वह उतना ही राजनीति का कौशल बन जाता है।

भारत-भू के बाद हिन्दी गतिनाटकों के उत्कर्ष में सर्वश्री जयशंकर प्रसाद, मैथिलीशरण गुप्त, सुमित्रानन्दन पन्त, डा० रामकुमार वर्मा, सियारामशरण गुप्त, हरिकृष्ण त्रिपाठी, जयशंकर भट्ट, काव्यता चरण वर्मा, आरसी प्रसाद त्रिपाठी तथा गिरिजाकुमार नाथुर हैं। इन नाटककारों में से कुछ के गीति नाट्यों का अध्ययन विषय की स्पष्टता के लिए किया जा रहा है—
प्रसाद का 'कहना लखे'

जयशंकर प्रसाद ने इस गीति नाट्य की रचना पौराणिक कथानक के आधार पर की है। हिन्दी में शिल्प का दृष्टि से गतिनाटकों का उच्चतम विकास इसी नाटक से होता है। उसके कथानक में आन्तरिक संबंधों के लिए प्रयोग सम्भावनाएँ हैं। कथानक मानसिक दृष्टि से मरपुर है।

कथानक

आकाशवाणी सुनकर सत्य हरिश्चन्द्र अपने पुत्र रीक्षिताश्व का बलिदान करना चाहते हैं। रीक्षिताश्व इसका प्रतिवाद करता है और घर से भाग जाता है। वह अवीर्य तथा तादृशी से मिलता है जो बहुत दुर्लभ है। रीक्षिताश्व उन्हें ही गारं धी का बंधन देता है, जबकि वह उनके पुत्र हनुमत्पुत्र की बलिदानार्थ मार्ग लेता है। हनुमत्पुत्र माँ-बाप को दुःख शांति करने के लिए बलिदान के लिए प्रवृत्त होता है। इसी समय विश्वामित्र प्रकट होते हैं और बलिदान रोक दिया जाता है। बाद में यह स्पष्ट होता है कि हनुमत्पुत्र विश्वामित्र का ही पुत्र है।

शिक्षण

यह नाटक में हरिश्चन्द्र का मानसिक संघर्ष, रौक्षिताश्व का विरोध, अजीर्ण का दारिद्र्यता के कारण बलिष्ठ पुत्र को बेचना और हनुःशेष का बलि के लिए प्रस्तुत होना बाबि एक मानसिक संघर्ष के पुनरुत्पन्न उपस्थित करते हैं। हनुःशेष को ज्ञात है कि रौक्षिताश्व प्राणरक्षा के मय से बलिर्कार्य के विमुक्त है। उसके पास सौ गारें देकर दूसरे का जीवन देने की सामर्थ्य है। हनुःशेष के पास गार्यों का अभाव है। अतः उसे अपने प्राणों का उत्सर्ग करने के लिए तैयार होना पड़ता है। हनुःशेष का आन्तरिक दम्भ नाटक में आरुणिक दृश्य उपस्थित करता है। प्रसाद जी ने उपर्युक्त सभी स्थलों पर संघर्ष को नाटकीय रूप में विकसित किया है। कुरुक्षेत्र गीतिनाट्य पद्धति की बावही कृति है।

वैचित्रीकरण गुप्त कृत 'अनघ'

श्री वैचित्रीकरण गुप्त भूतः एक प्रबन्धकाव्य के प्रारम्भिक कवि हैं। उन्होंने अनेक काव्य कृतियां रची हैं, जिनमें 'अनघ' एक गीतिनाट्य है।

कथानक

इस गीतिनाट्य का नायक अनघ है। वह एक समाजसेवी व्यक्ति है। समाज के निम्नवर्ग के व्यक्तियों को संगठित कर वह राज्य से अत्याचार समाप्त करना चाहता है। उसके पिता अनघ और माँ दोनों उसके मार्ग में अवरोध उपस्थित नहीं करते हैं। वह बाली की लड़की द्वारा ही प्रेम करता है और बाद में उसी लड़की से शादी करता है। राज्य के सभी कमजोर वर्ग के साथ संगठित हो जाते हैं। मुखिया और ग्रामजीवक उन्हें विजयी सिद्ध करते हैं। वे राज्यपद का छाछ देकर समुक्त

को अपने पक्ष में मिला लेते हैं। मगधराज के समस्त धन्य होता है। बन्दी मगध लाया जाता है। विद्रोही नेता के रूप में मगधराज को घुसी का सजा देते हैं। सुरभि हस्का विरोध करता है। मगध की महारानी सुरभि को बात मानती है और का को राज्य की और है भुक्त दिया जाता है, उसकी सभी व्यवस्था करता है।

शिल्प

'कथ' में दुर्योधन का विभाजन गुप्त ज। ने स्थानों के आधार पर किया है। इन्हें अरण्य, चौपाल, मगध का घर, उषान, बट हाया, चक्रतरा, ग्राम मौजक का घर, नकुमन, स्नान, दम्भगृह, कारागार, राजधानी और व्यायामा के दुर्योधन हैं। पार्थी की मानसिक व्यक्तित्व का चित्रण इस नाटक में गहराई से हुआ है। मगधराज की राजसभा लगी है। राजा मगध से प्रेक्षित हैं :

'द्रोही-- तुम पर गये मस्त छापी जो फूट
तुम्हें मारना लखी क्या है की फूट
क्या तुम कोई मन्त्र जानते हो, कल्लाजी ?
भारण के भी विविध मन्त्र हैं छूट न बाजी ?

मगध

मगध का गति मगध कहीं परतन्त्र रही है
क्यों किन्ही है द्रोह नहीं वह मन्त्र लखी है,
मगध के कथन है स्पष्ट है कि इस गीति नाट्य के कर्मविपाक का स्पष्ट चित्रण किया गया है। ६७० बरतन जीका मगध कर्म गीति नाट्य

१- वैष्णवीकरण गुप्त : 'कथ', पृ० १२३ ।

की विशिष्टताओं का समावेश मानते हैं --" अन्ध में घटनाओं का स्पष्टीकरण इतनी शीघ्रता से हुआ है कि नाटकीय अन्विति में क्रियाशालता जा गयी है । सम्भावनी विधान मन की आन्तरिक एवं बाह्य स्थितियों में सामन्तस्य स्थापित करता है ।"

इस इन्द्रबद्ध रचना में प्रत्येक दृश्य में इन्द्र बदलता रहा है । स्पष्ट है कि मध का जीवन विभिन्न अवस्थाओं के मध्य स्पष्ट किया गया है । इस गीति नाट्य में काव्य और नाट्यकला का सुन्दर समन्वय है ।
उदयशंकर मट्ट कृत 'मत्स्यगन्धा'

'मत्स्यगन्धा' का उदयशंकर मट्ट की मौलिक गीतिनाट्य कृति है । इसमें गीतिकाव्य तथा नाट्यकला दोनों का उचित परिपाक हुआ है ।

कथानक

मत्स्यगन्धा बीबर कन्या है । उसने जीवन के प्रथम चरण में ही जंगल द्वारा संसार मर का छीन्धी प्राप्त किया है । किन्तु संसार मर का छीन्धी और जीवन पाकर भी वह दुखी है । उसे पाराशर ऋषि से चिर जीवन प्राप्त हुआ है । अपने बीबर जीवन से मान्यवत्त वह भुविष्य पाती है और कौरववंश को राजमाता सत्यवती बनता है । विधवा होकर वह बहुत दुखी होती है । अन्त में जंगल से पुनः वह विचारमग्न स्थिति में मिलती है जहाँ जीवन का वरदान अविज्ञाप सिद्ध होता है ।

१- डा० बीका : 'हि०ना००३० और वि०', पृ० ४३६ ।

शि.प

यह गोतिनाट्य पांच दृश्यों में विभाजित है । प्रथम दृश्य में यौवन के मधु से उन्मत्त मत्स्यगन्धा के लम्बा जंग अपना परिचय इसप्रकार देता है :

यौवन में सुप्तहान सुष्णा, प्ररोह लीमा
कैकड़ी वसन्त हास
रत-रत उद्गार, रत-रत साहाकार ।

द्वितीय दृश्य में मुनि पाराशर मत्स्यगन्धा के साथ नाव पर नदी पार करते हैं । दोनों की भावनाओं का मेल होता है । पाराशर जी चिरयौवन का वरदान देते हैं । यहाँ समर्पण का चित्र अच्छा साँचा गया है ।

तृतीय दृश्य में वह कौरव वंश की विष्वा रामो सत्यवती है । उसका वृक्ष दुःख से फूट पड़ता है । अपने ज्ञात पर विचार कर उसके वृक्ष की भाव-मंगिता राशि-राशि फिर पड़ो है । वह जन्तु में जंग है कहती है :

तुम मेरे अभिज्ञान जीवन में अपजान
छे ली वो दिया जो छे ली अविज्ञान है जंग
है अज्ञान मार यह दुर्वह प्रवण्डार
बण्ड लघुकार्य कर ज्ञान है महान है ।

गोतिनाट्य कला की दृष्टि से इस नाटक में यह स्थल बहुत कलात्मक है । भाव पता के साथ ही यहाँ नाटककार का कलापक्ष भी निलर उठा है ।

प्रस्तुतीकरण में भी इस नाटक में प्रयोग किए गए हैं।
दृश्य तीनों में जन्मकार हा जाता है, नाव स्थिर हो जाती है, जेब में
वापस आती हैं। अन्त में परस्परान्तरा जल होकर बहती है। कहीं भी
बुझ नहीं है। चारों ओर है बापल पिर आया है। सुबे छिप गया है,
चारों ओर है घटाटीप जेबरा है।

इस प्रकार मंच प्रयोग के साथ ही हृदयस्तर की भावुकता,
काव्य सौष्ठव और नाटकीयता का संयोग इस नाटक में ज्वाला हुआ है।

श्री सुमित्रानन्दन पन्त का 'ज्योत्स्ना'

पन्त जी का व्यक्तित्व प्रबलतया एक कवि का व्यक्तित्व
है। काव्य की सभी विचारों पर उन्होंने रचना की है। नाटकों के क्षेत्र में
उनका ज्ञान कम नहीं है, पर इस विधा पर उन्होंने नहीं के बराबर लिखा
है। नाट्य मंच के साथ निकटतम सम्बन्ध होने के कारण ये इस विधा से
कटौत नहीं रह सके। यहाँ उनके नाट्यक 'ज्योत्स्ना' पर हम विचार
करेंगे। उन्होंने गीति नाट्यशैली पर ही मौलिक कृतियों का तुलन किया है।
उनकी इन कृतियों में 'सिल्वी', 'अर्धरात्रि' तथा 'अपराध' भी प्रमुख हैं।

कथानक

ज्योत्स्ना प्रतीक पद्धति पर लिखा गया एक नाट्य रूपक
है। इसके नाट्योपकरण प्रकृति से जुड़े गये हैं। इसके सभी दृश्यों की
संयोजिका ज्योत्स्ना है। इसके पत्रि हनु इसकी काव्यशक्ति के प्रेरक हैं।
पवन, धूम्रपान और कपलान्ता उनके साथी हैं। विषमता में समता स्थापित करने
का उद्देश्य इस रूपक में रखा गया है।

प्रतीक नाटक होने पर भी 'ज्योत्स्ना' में काव्यत्व की
प्रभावशाली है। आधुनिक जीवन तथा विषमताएँ हैं दुखी होकर नवीन समाज -

वीर संस्कृति के निर्माण का उद्देश्य लेकर ज्योत्स्ना स्वर्ण से मुक्त्युत्पीक की जाती है। मध्यरात्रि की नीरवता में सृष्टि के सुप्त मानव-मानस में उसका यह उद्देश्य सफल होता है। रात्रि के तृतीय प्रहर में प्रलय का रूप फैलाया गया है। इसी प्राचीन जीमि सीमि संस्कृति तथा रुढ़ियों पर कुठाराघात होता है। प्रातःकालीन नवीन जेठा में नवीन समाज और संस्कृति की ऊँचा फुटती है।

शिल्प — कथावस्तु को संगठित रूप में प्रस्तुत नहीं किया जा सका। इससे इस रूप में विचाराव है। इसी कारण इसका मंचन सम्भव नहीं है। डा० गोपति बिपाठी का भी मत इसी पक्ष में है — 'विस्तृतता के कारण उसकी माटकीयता शिथिल हो गई है। रंगमंच की दृष्टि से उसकी सफलता संदिग्ध है।'

मंच में असफल यह रूप सीद्दश्य ठिठा गया है। इसी उद्देश्य पर डा० सीमानाम गुप्त लिखते हैं — 'विषयकता में समता की स्थापना करना ही प्रत्येक कलाकार का उद्देश्य होता है। मंच की ये अपनी इस रूप में इसी उद्देश्य की पूर्ति की है।'

उद्देश्यपूर्ति के लिए शिल्प जगने से शौचिक होने पर भी इसका काव्यमय प्रकाश है और वह पाठक की आनन्द प्रदान करने में सक्षम है।

स्वीनिसरूप

स्वीनिस रूप की कथावस्तु का विकास संस्कृत की भाषा मादुरीयों पर होता है। इसमें एक ही पात्र सम्पूर्ण कथावस्तु का उपपाटन करता है। इस भाषा के कवीपुष्पाटन में भी कलाकार बिलम्बी सफलता है

— डा० गोपति बिपाठी । 'शिल्पी माटकी' पर आलोचन्य प्रभाव' पृ० २५५

— डा० सीमानाम गुप्त । 'शिल्पी माटकी' पर आलोचन्य प्रभाव' पृ० २५४

मौड़ उत्पन्न कर देता है, वह उतना ही सकल स्वीवितरूपक लिख सकता है ।
 इसमें बहुधा अनेक स्थितियों अथवा घटनाओं का समाकरण किया जाता है,
 जिनके माध्यम से कथानक विकसित पाता है ।

स्वीवितरूपक के कथानक का विकास पार्श्व प्रभावों के द्वारा
 भी किया जाता है । दृश्य-पट के मातृ घटित प्रभाव मंच पर अभिनय करने
 वाले अभिनेता के कार्य व्यापारों में मौड़ उत्पन्न करते हैं । इसप्रकार का
 कथोद्घाटन अधिक कलात्मक होता है । इससे पात्र का मानस अधिक उज्ज्वल रहता
 है, जिससे स्मृति के अवरोह से कथानक का विकास किया जा सकता है ।
 स्वीवितरूपक की इस विधा से आन्तरिक संघर्ष प्रकट करने का सुवसर प्राप्त
 होता है ।

विकास

हिन्दी में स्वीवितरूपक का प्रभाव संस्कृत तथा ओड़ो से
 आया है । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का 'विषय विषमोद्यम' स्वीवितरूपक
 है । पारश्चात्य विधा पर इस प्रकार के नाटक लिखने वालों में सेठ गोविन्ददास
 तथा रामकृष्ण वैनीपुरी का नाम उल्लेखनीय है । सेठ जी ने स्वीवितरूपकों का
 रचना संस्कृत के रूपान्तीय नाटकों की शैली पर की है । इनके रूपान्तीय
 नाटकों का संग्रह 'चतुष्पथ' है ।

'चतुष्पथ'

'चतुष्पथ' में चार र्कांका नाटक संगृहीत हैं—'प्रलय और
 सृष्टि', 'बलबल', 'हाप-बार' तथा सच्चा जीवन' ।

रूपान्तीय नाटक में एक समय में एक ही पात्र एक स्थान पर
 विभिन्न प्रभावों द्वारा भाव-प्रदर्शन करता है । एक पात्र विभिन्न स्थानों पर
 भी भाव प्रदर्शन कर सकता है, पर इस प्रकार के स्वीवितरूपक का मंचन असंभव
 है । इस प्रकार के स्वीवितरूपक का उदाहरण वैनीपुरी के 'सीता की माँ' है ।

उपयुक्त प्रकार के स्फुटताय नाटक का मंचन सरल है। मंच सामग्री द्वारा बाह्य वस्तुओं के स्वरूप अथवा पूर्व घटनाओं के स्मरण द्वारा अभिनेता अपने भाव प्रदर्शित करता है। उदाहरणार्थ 'चतुष्पथ' से एक नाटक 'प्रलय और सृष्टि' को लिया जा सकता है।

'प्रलय और सृष्टि' में पात्र जैहड़ जासु का व्यक्ति है। वह अपने विविध वर्ण के चश्मों, नोटबुक, कलम, लाइटहाउस, टावर घंटा, किनारे, बादल तथा धरती को लक्ष्य कर भाव प्रदर्शित करता है। नेपथ्य में बार-बार ध्वनि सुनकर उसकी विचार-शृंखला एक से हटकर दूसरे पक्ष पर जाती है। कभी वह एक कमरे में बैठकर वातायन से प्रकृति का सौन्दर्य कांकता है और भाव प्रकट करता है। इसी प्रकार अन्य माध्यमों से भी वह अपने विविध भाव प्रकट करता है।

'चतुष्पथ' के अन्य नाटकों का शिल्प भी इसी प्रकार है। सैठ जी इस विधा के प्रारम्भिक लेखक हैं। ज्यों हिन्दी नाट्य साहित्य में इस विधा का विकास नहीं हुआ है। मैनीपुरी जी के 'स्वोचितपरक 'सीता की माँ' के शिल्प में 'चतुष्पथ' के नाटकों के शिल्प से अन्तर है।

'सीता की माँ'

इस स्वोचितपरक को पाँच दृश्यों में बाँटा गया है। सीता के जन्म से लेकर भरती-प्रवेश तक की कथा इस नाटक में है। रामायण के व्याप्त स्थलों को ही इस नाटक में वर्ण्य विषय बनाया गया है। 'सीता की माँ' सीता के साथ-साथ दाय्या रूप में लगी है और सीता के जीवन का वर्णन करती है।

'सीता की माँ' में माँ अपने विचारों के साथ-साथ दूसरों के विचारों को भी प्रकट करती है। मैनीपुरी ने दो पात्रों के

व्योक्तियों को भी माँ द्वारा ही स्पष्ट कराया है। शैली का यह अच्छा प्रयोग है :

‘ यों न कहिए माथे सोता न कहा - फिर माँ अपनी वशा का वर्णन करती है--’ ऐसे माँके घर माँ को पैसना नहीं चाहिए, मेरो बाँहें मुँह गयीं और कानों ने सुना --’ मामी इसमें मेरा मो हिस्सा होना चाहिए मामी ।’

सैठ गोविन्ददास ने एक पात्र से एक ही स्थान पर अभिव्यक्ति करायी है, जब कि बैनीपुरी का एक पात्र अनेक स्थानों पर अनेक व्यक्तियों की अभिव्यक्ति प्रस्तुत करता है।

यह नाटक पश्चिमी स्वीकृत रूप की विधा पर लिखा गया है। डा० बशरथ जीका इसे संस्कृत को जानाट्यूसैली पर लिखा मानते हैं। वे अपने मत की पुष्टि हेतु ‘निहालदे’ नाटक का उदाहरण देते हैं^१। इस शैली पर बैनीपुरी को और अधिक रूपों की रचना करनी चाहिए थी। अन्तर्पक्ष के उद्घाटन की यह विधा अच्छी है।

अव्य प्रहसन

शिल्प --

अव्य प्रहसन लोक में प्रचलित साधारण स्तरीय हास्य प्रधान रूप है। इसका दृश्यरूप भी होता है, जिसका उल्लेख दृश्य-नाटकों पर विचार करते समय किया जायगा। यहाँ उन ग्रामीण प्रहसनों के

१- रामबृज बैनीपुरी : ‘सीता की माँ’

२- डा० बशरथ जीका : ‘हिन्दी नाटक उद्गम और विकास’, पृ० ४६३

उदाहरण दिये जा रहे हैं, जो जयम प्रकृति के पात्रों द्वारा जयमा स्त्रियों द्वारा प्रस्तुत किये जाते हैं । मांक, मुदंग, डोलक आदि वाधों के साथ इसके उप-परिवर्तन द्वारा इसका भ्रमण दर्शकों को कराया जाता है । इसका कोई विशिष्ट मंच नहीं होता है । इसी से इसे व्यक्तोक्ति में रखा जा रहा है ।

विकास--

इन प्रहसनों का निश्चित * उल्लेख नहीं मिलता है । परम्परागत जनता में इनका प्रदर्शन होता रहता है । अतः लोक धारणा ही इनका विकास है । यहां शादी के अवसर पर गांव की स्त्रियों द्वारा प्रस्तुत प्रहसन 'नकटोरा' का स्वरूप देतिये ।

नकटोरा--

गांव की पांच-सात अभिनय-प्रिय स्त्रियां इसमें भाग लेती हैं । शादी के अवसर पर गांव के लगभग सभी लोग बारात में चले जाते हैं । गांव की रक्षा का दायित्व स्त्रियों पर हो रहता है । गांव की सुरक्षा के लिए दरोगा प्रमुख व्यक्ति समझा जाता है । अतः ये स्त्रियां इस प्रहसन में दरोगा से सम्बन्धित प्रहसन ही प्रस्तुत करती हैं :

एक स्त्री दरोगा का बेश बनाकर कुछ सिपाहियों का बेश धारण करनेवाली स्त्रियों के साथ गांव का चक्कर लगाता है । सौते पुरुषों को कोढ़ मारकर जगाती है तथा घोंड़े के लिए घास झेलकर छाने का वापेश देती है । निद्रा में सोये व्यक्ति की जब पिटाई होती है तो बहुधा वह इन स्त्रियों को पुलिस विभाग का हो समझ लेता है । इस प्रकार अन्य स्त्रियों का मनोरंजन होता है, गांव की सुरक्षा रहता है तथा दरोगा की बेगार देने की प्रवृत्ति का पता चल जाता है ।

गांव में घोबियों का, चमारों का तथा कछारों के प्रहसन भी उपर्युक्त कौटि के ही हैं । इन्हें जांचलिक भाषा में घोबियाराग, चमारवा, तथा कहरवा कहते हैं । पं० सुमित्रानन्दन पन्त ने अपना काव्य पुस्तक 'ग्राम्या' में चमारों के नृत्य का उल्लेख किया है । उपर्युक्त प्रहसनों का जामाग इस नृत्यशील के अध्ययन से ही जायगा ।

'चमारों का नाच' श्री सुमित्रानन्दन पन्त

इस नृत्य गीत को श्रव्य प्रहसन के अन्तर्गत रखा जा सकता है । इसमें भी उपर्युक्त स्वांग की तरह ही समाज के उच्चवर्ग पर व्यंग्य किया गया है । कुछ चमार अभिनेता एक कसावर बजाकर गाते हैं और चमारिन नृत्य करती हैं । उक्त अभिनेताओं में से एक अपनी शरीर को षट्कोरूप में सजाकर युद्ध में जाने का स्वांग भरता है और अपनी झुल्लों द्वारा मनोरंजन करता है । बज्जीवित तथा काकु के सस्ते प्रयोगों द्वारा वह उच्चवर्ग के व्यक्तियों पर झोंटाकशी करता है । कपड़ों का गदका बनाकर एक अभिनेता इन बज्जीवित पूर्ण बातों को काटता है और झुल्ल सुधारने के कहाने पूर्व अभिनेता को गदके से मारता है । उदाहरण देने से यह बात स्पष्ट हो जायगी :

'काका' उसका है लायी नट,
गदके उसपर बना पटापट,
उसे टौकता- 'गौली लाकर
बाँल जायगी बर्यो के नटखट ?
हुन न जायगा हुनने सा कट

'गौली लाई ही है।' फल हट ।
कई--पांग की बाः, धीरे मट ।
सबकाका । भावान राम

वह भी फौरन बड़ी कसकर
काका को देता प्रत्युत्तर
सैत रह गये जब सब रण में
वह तब निबड़क गुस्से में मर,
छड़ने को निकला था बाहर ।^१

इस प्रकार बोरसपूर्ण कथानक को नकल प्रस्तुत कर सस्ते रूप का हास्य
उत्पन्न किया गया है ।

समाज के निम्न स्तर के लोग उच्च वर्ण के प्रति ईर्ष्या
से भरे होते हैं । अपना कसक और छड़न को वे इस प्रकार के प्रहसनों द्वारा
प्रकट करते हैं । अपने लिए दुर्लभ वस्तुओं की नकल करके वे अपना सन्तुष्टि
तथा दूसरों का मनोरंजन करते हैं । स्वयं 'पन्त' जो है उसका उद्देश्य
कमारों का बुदबुगत कसक का प्रकाशन बताया है —

ये समाज के नीचे कमजोर,
नाच झुक कर बहलाते मन
वर्णों के पद-दलित चरण ये
पिटा रहे निज सब कसक और छड़न
कर उच्छ्वस्तता उद्वतपन ।^२

इस प्रकार ग्रामीण प्रहसन, जिसकी रंगमंचोप परम्परा अज्ञेय है । गांव के
ही किसी बगी, जाति अथवा व्यक्ति विशेष पर तीला व्यंग्य करते हैं ।
मनोरंजन करना भी उनका उद्देश्य रहता है । बौद्धियों का नृत्य, कमारों का
नृत्य और मंगियों का नृत्य भी इसी कोटि में आता है । ये निम्न वर्ण
गांव में अपने प्रहसनों के लिए प्रसिद्ध हैं ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त : 'ग्राम्या', पृ० ४५ ।

२- " : " पृ० ४६ ।

४- नाटक

श्रेष्ठ नाटकों के शिल्प तथा अन्य विशिष्टताओं पर विचार करते हुए हिन्दी के कुछ प्रसृत नाटककारों का विशिष्ट नाट्य-कृतियों का उल्लेख किया जा रहा है । इस विषय में प्रथम जयशंकर प्रसाद की कृतियों पर विचार करना उपयुक्त है ।

१- श्री जयशंकर प्रसाद

हिन्दी में व्यावसायिक नाटकों की प्रतिक्रिया के रूप में लिखे गये नाटकों में इनके नाटक प्रसृत हैं । मनोविज्ञान और संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व से युक्त पात्र इनके नाटकों के द्वारा प्रकाश में लाये गये हैं । घटनाएं पात्रों का ही जीवन स्पष्ट करने के लिए नियोजित हुई हैं ।

प्रसाद जी के नाटकों में कार्य-व्यापार की ताकत और सुगठित कथावस्तु रहती है । उनके नाटकों में नाटकीय घटनाओं की नाटकीय कौशल से संयोजित किया गया है । ऐतिहासिक वातावरण निर्माण करने की क्षमता उनके नाटकों में है । भारतीय तथा पार्श्वात्य नाट्यकला का समन्वय करने में प्रसाद जी कुशल हैं । सामान्यतः उनके नाटक दुःखान्त हैं, जिनमें दार्शनिक सुखान्त भी दर्शनीय है । नाटक का विस्तार, कथानक की बटिलता, विरोधी दृश्यविधान, युद्धादि के दृश्य, स्वगत कथन तथा अनावश्यक प्रसंग उनके नाटकों में मिले जा सकते हैं । उनके नीति रहस्यवादी होने से सहज बोधगम्य नहीं हैं । उनको भाषा लक्षणा, व्यंजना तथा कल्पना से युक्त होती है । इन्हीं कारणों से उनके नाटक सामान्यतः अधिनीय नहीं होते हैं ।

प्रसाद जी के नाटकों में पात्रों की वैकली, वाकुलता उचित और यथ्यता है । वे जीवित तथा वास्तविक हैं । उनमें सामाजिक

मो कम नहीं है । दृश्यविधान को अनुपयुक्तता तथा भाषा को अव्यवस्थितता के कारण उनके नाटक रंग का दृष्टि में दुर्बल है । डा० श्यामसुन्दरदास का कथन है :

‘अब पाठ्य नाटकों को छोड़िये । इधर कुछ वर्षों से काशी के बाबू जयशंकर प्रसाद ने साहित्य के इस अंग की प्रति की ओर विशेष ध्यान दिया है और उनकी मौलिक नाटक लिखने में सफलता पा मिली है, किन्तु उनके नाटकों में सबसे बड़ा दोष यह माना जाता है कि वे रंगमंच के योग्य नहीं होते उनकी भाषा कठिन साहित्यिक होती है ।’

डा० श्यामसुन्दरदास का यह मत पूर्ण सत्य नहीं है । प्रसाद जी का ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक रंगमंच की दृष्टि में उपयुक्त है। उसका रंगमंच प्रयोग विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग द्वारा सफलतापूर्वक हुआ है ।

प्रसाद जी की अन्य नाट्य कृतियाँ

प्रसाद जी की अन्य नाट्यकृतियाँ -- ‘सज्जन’, ‘कहनालय’, ‘प्रायश्चित्त’, ‘राजश्री’, ‘विशास’, ‘अज्ञातशत्रु’, ‘जन्मदिवस का नागयज्ञ’, ‘कामना’, ‘स्कन्दगुप्त’, ‘स्कण्ड’ और ‘चन्द्रगुप्त’ हैं । ये सभी उपर्युक्त मान्यताओं के अनुसार अन्य नाटकों की कौटि की रचनाएँ हैं । यहाँ ‘चन्द्रगुप्त’ और ‘अज्ञातशत्रु’ नाटकों का अध्ययन किया जा रहा है । ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक का अध्ययन दृश्य नाटकों के साथ किया जायगा ।

‘चन्द्रगुप्त’ नाटक

दृश्यविधान

‘चन्द्रगुप्त’ नाटक में चार अंक और सैतालित दृश्य हैं । प्रसाद जी के दृश्यविधान का यह दोष है कि वे दो अंक दृश्यों के बीच में कोई

को दृश्य नहीं रखते हैं । इस नाटक में प्रथम दृश्य तलाशिला विश्वविद्यालय के एक मठ में चलता है -- दूसरा मगध के सम्राट नन्द के विलास कानन में और तीसरा बाणभय का जन्म स्थलों के टूटे-फूटे घरों में स्थान की दूरी पर ध्यान न माँ दे तो ये तीनों दृश्य क्रमशः दिखा पाना सम्भव नहीं प्रतीत होता । चौथा दृश्य चल है -- सरस्वती मन्दिर के पथ का है । इसे यदि दूसरा दृश्य प्रसाद जो रखते तो दो जकल दृश्य बाध को सजाये जा सकते थे । आगे के दृश्य मगध की राजसभा, सिन्धुतट तथा मगध के बन्दीगृह के हैं । आगे गान्धार नरेश का प्रकीर्ण तथा पर्वतेश्वर का राजसभा के दृश्य हैं । इन दृश्यों के पश्चात् आगे के दो दृश्य काननपथ तथा सिन्धुतट पर दाण्ड्यायन के वाक्म के हैं । चतुर्थ दृश्यों को इस अंग में रखा अवश्य गया है, पर उनका क्रम दो जकल दृश्यों के मध्य नहीं है ।

दूसरे अंक में ग्रीकशिविर, कैलस नदी के तट का वनप्रदेश, युद्धक्षेत्र, उपान, बन्दीगृह, युद्ध परिषद्, महत्त्व, रक्षोतट तथा शिविर के समीप के स्थान के दृश्य हैं । तृतीय अंक में शिविर, पथ, कैला, पथ, रंगशाला, प्रान्तभाग, राजमन्दिर का प्रकीर्ण, पथ तथा रंगशाला के दृश्य हैं । चौथे अंक के दृश्यों का क्रम इस प्रकार रखा गया है -- उपवन, पथ, परिषद्, प्रकीर्ण, स्वप्रान्त, पण्डुटीर, मन्दिर, पथ ग्रीकशिविर, युद्धक्षेत्र का समीप, पथ, तपोवन, राजसभा आदि । इन दृश्यों की देखने से स्पष्ट है कि पथ, प्रकीर्ण, राजसभा, वनप्रान्त आदि के दृश्यों की ही बार-बार रखा गया है । सभी दृश्यों को सजापाने के लिए पाँच, छः घण्टों का समय अपेक्षित है । इन दृश्यों के अतिरिक्त कुछ असम्भव दृश्य भी हैं । व्याघ्र के मंच पर प्रवेश होने पर संभवतः रंगशाला में एक भी व्यक्ति नहीं रहेगा ।

प्रथम अंक के चतुर्थ दृश्य में नन्दकुमारी कल्याणा अपनी सखियों बहिन के साथ शिविर पर चढ़कर सरस्वती मन्दिर के पास विहार

करने जाते हैं। वहाँ एक चौंता मंच पर जाता है, जिसे चन्द्रगुप्त तौर से मारता है। वृद्ध दृश्य में मालविका नाव में बैठता है और नाव चल पड़ती है। दूसरे दृश्य में व्याघ्र जाता है जिसे गैल्युस तौर से मारता है। तृतीय अंक के आठवें दृश्य में अनेक नावें हैं, जो सिंहदरवाजे के इंगित से चलने लगती हैं। एक नाव तैबा से आती है और अलका उतरती है।

दूसरे अंक के दूसरे दृश्य में चाणक्य अलका, सिंहदरवाजा तथा चन्द्रगुप्त की नट-नटों और सैपरा बनने को कहता है। स्वयं ब्रह्मचारी पेश में वह सभी के साथ कल्याणजी के सैनिक गुप्त में जाना चाहता है। इसी अंक में वे सब निर्दिष्ट स्थान पर पहुँच भी जाते हैं। स्व-सज्जा का परिवर्तन इतनी शीघ्रता से हो पाना सम्भव नहीं है। अतः यह स्पष्ट है कि उपर्युक्त दृश्यों को क्रमशः सजा पाना सम्भव कार्य नहीं है। इस नाटक का दृश्यक्रम मावना मंच पर ही सुसज्जित किया जा सकता है।

पात्र विधान

‘चन्द्रगुप्त’ नाटक में इक्कीस पुरुषपात्र तो मुख्य हैं। सहायक पात्रों को निर्धारित करने के लिए प्रत्येक अंक का पूर्ण पृथक् अध्ययन करना आवश्यक है। प्रथम अंक के द्वितीय दृश्य में एक युवक एक युवती तथा चार नागरिक वृन्द हैं। नन्द तथा बकुलाश के कुल की जय-जयकार करने वाले यदि चार व्यक्ति भी माने जायें तो इस दृश्य में छः पात्र सहायक हैं। तृतीय दृश्य में एक प्रतिवेशी है। चतुर्थ में दो ब्रह्मचारी नन्द की मनमाना सुनाते हैं। इसी दृश्य में कल्याणजी के साथ शिविकाचारी तथा राजक मंच पर जाते हैं। इन पात्रों को मुख्य रूप में रखा जा सकता था। ब्रह्मचारियों की मुष्किका में पूर्व दृश्य के नागरिक वृन्दों को रखा जा सकता है। दृश्य पाँच में चर तथा स्नातक प्रवेश करते हैं। मगध के नागरिक होने से इनकी व्यवस्था भी पूर्वागत सहायक पात्रों से ही पूरी की जा सकती है। अठारह अंक में चार यवन सैनिक

जाते हैं । ये भिन्न संस्कृति के पात्र हैं, उन्हें अलग से हा रतना संगत है । इस प्रकार इस अंक में अतिरिक्त पात्र संख्या ग्यारह तक पहुँचता है ।

द्वितीय अंक में प्रारम्भ में हो लिखन्दर सैनिकों के साथ प्रवेश करता है । ये सैनिक पूर्वांक के हां सैनिक हो सकते हैं । तृतीय दृश्य में परमेश्वर तत्सैन्य जाता है । यदि सैनिक संख्या चार मो मानें तो सहायक पात्रों की संख्या पन्द्रह पहुँचता है । यहां मगध तथा पंचनद के सैनिकों की स्पष्टतया प्रदर्शित करना अपेक्षित है । मालवों की युद्ध परिषद् में मो पूर्व पात्रों से कार्य सम्पन्न हो सकता है । तृतीय दृश्य में एक साथ नौ भारतीय सैनिक उपस्थित होते हैं । ये पात्र रत्नास की बन्दा बनाने वाले तथा रत्ना करने वाले हैं । इस अंक तक सहायक पात्रों की संख्या बीस पहुँच जाता है । चतुर्थ अंक में दो सहायक स्त्री पात्रों की आवश्यकता होती है । इस प्रकार कुल बीसवीं और बीस--सकतालिस पुरुष पात्र तथा नौ और दो--ग्यारह स्त्री पात्र हैं, जिनकी कुल संख्या बावन होता है । इसप्रकार का पात्रविधान अभिनेय नाटक के लिए अनुपयुक्त है ।

नाटक का विस्तार दृश्यविधान तथा पात्र संख्या दोनों दृष्टियों से असंगत है । दृश्यों की सजाने तथा भक्ति करने में छः घण्टे का समय अपेक्षित है । अस्थिर-कर्म के अभिनेता तथा दर्शक दोनों के लिए यह समय असह्य है ।

भाषा

नाटक एक ही समय में विभिन्न स्तर के दर्शकों द्वारा 'बाझा' होता है । इसी कारण उसकी भाषा उपन्यास की भाँति एक ही नहीं होनी चाहिए । विभिन्न स्वभाव तथा स्तर के पात्रों की भाषा में अन्तर होना स्वाभाविक है । 'चन्द्रगुप्त' नाटक की भाषा का स्तर

सर्वत्र समान है--वह साहित्यिक तथा कठिन भी है । भाव-सौन्दर्य के लिए कठिन भाषा में उष्मा तथा स्पर्श का सहारा लिया गया है । उस नाटक में जैसा स्थल ऐसा है, जहाँ भाषा विलुप्त हो गयी है । प्रथम दृश्य में हा सिंहरण का भाषा देखिये :

सिंहरण

‘हाँ,हाँ रहस्य है । यवन आक्रमणकारियों के पुष्कल स्वर्ण से पुलकित होकर जायावर्त का सुख रजनी की शान्ति निद्रा में उचरा पथ की जंगल घोर-घोर खोल देने का रहस्य है ।’

यहाँ सिंहरण आम्माक को ताना दे रहा है । आम्माक ने स्वर्ण लेकर यवनों के लिए उचरायण का द्वार खोल दिया है । यह कार्य चुपचाप किया गया है,यही रहस्य है । एक अन्य स्थल पर—

सिंहरण

‘एक अभिनय गन्धक का द्रोत जायावर्त के लौह अस्त्रागार में घुसकर बिस्फोट करेगा । चंचला रणलक्ष्मी इन्द्रकुम्भ सी विजयमाला हाथ में लिए उस सुन्दर नील लौहस्त प्रलय जलधि में विचरण करेगी और वीर कुम्भ मयूर से नाचेंगे । तब आखी देवि स्वागतः ।’

इस साहित्यिक भाषा के भाव साधारण और मध्यम स्तर के वर्तकों के लिए सहज ग्राह्य नहीं हैं । कानैलिया तथा चन्द्रगुप्त के सम्वाद अधिक सरस तथा कुदयग्राही हैं । उनमें प्रभावित करने की सामता है । किसी भी भाषा के साहित्य में उन सम्वादों को रखा जा सकता है,

१- चन्द्रगुप्त नाटक, अंक १, दृश्य १

२- “ “ “

पर मंचाय विधा के लिए उन्हें निर्दोष नहीं माना जा सकता ।

स्वगत

मानसिक रूद्ध उत्पन्न करने की क्षमता के युक्त होने पर भी इस नाटक में स्वगत कथन स्वाभाविक नहीं कहा जा सकता ।

द्वितीय अंक में कल्याणः परमेश्वर की सहायता उस समय करना चाहता है, जब वह चारों ओर से शत्रुओं से घिरा हो । इस प्रकार अपने अपमान का बदला वह चाहता है । वह सेनापति से सलाह लेता है, जो कल्याणः को धातलों का सुश्रूषण करने का परामर्श देता है । कल्याणः सेनापति को कायर कहता है । इस स्थल पर सेनापति अपना मानसिक प्रतिक्रिया प्रकट करता है --

सेनापति

‘तब जैसी आज्ञा हो । (स्वगत) स्त्री की अमानता वैसी ही बुरी होती है । तिसपर युद्ध-क्षेत्र में मारवान् ही बचाये ।’

इसी प्रकार तृतीय अंक के छठे दृश्य में बाणवय मालविका को नर्तकी बनाकर राजस की कुठी बिट्ठी, जिसे बाणवय ने राजस का वीर से पुवासिनी के लिए लिखा है, नन्द के पास भिजवाता है । वह कुठ जात कहने में हिचकती है, पर चन्द्रगुप्त के लिए यह कार्य स्वीकार करता है । बाणवय द्वारा यदि मालविका का स्वगत सुना हुआ माना जाता तो बाणवय उसे कभी अपने कार्य के लिए नहीं भेजता । इस नाटक में इसप्रकार के स्वगत अनेक स्थलों पर रहे गये हैं ।

कैला पात्र यदि किसी स्थल पर अपनी मानसिक प्रतिक्रिया प्रकट करता है तो उसे उक्ति माना जा सकता है, पर मंच पर स्थित अन्य पात्रों के समक्ष बोला गया स्वगत अब नाटकों में अनुक्ति माना

जाता है । प्रसाद जी ने इसका प्रयोग संस्कृत नाटकों के आधार पर ही किया है ।

गीत योजना

‘चन्द्रगुप्त’ नाटक के गीत अत्यन्त मधुर और साहित्यिक हैं । प्रथम अंक के दूसरे दृश्य में नन्द के विलास बानन में राजस तथा सुवासिनी साथ-साथ गाते हैं । एक के गाने पर दूसरा भूक अभिनय करता है । दूसरे अंक के प्रथम दृश्य में कानिलिया गाता है तथा वही दृश्य में अलका गाती है । अलका के गीत भाव प्रवणता की दृष्टि से अच्छे हैं--

‘प्रथम यौवन मदिरा से मधु,

प्रेम करने को थी परवाह’

सातवें दृश्य में पक्षित्वर को रोकने की दृष्टि से वह पुनः गाती है --

‘वितरी किरन’ अलक व्याकुल हो विरस बदन पर चिन्ता छल ।

रूप निष्ठा की ऊँचा में फिर कौन सुनेगा तेरा गान ॥’

तीसरे अंक के प्रथम दृश्य में कल्याणी चौथे दृश्य में मालविका, छठे दृश्य में अलका के साथ नागरिक सामुहिक रूप में और नवें दृश्य में कानिलिया की आज्ञा से सुवासिनी गाती है ।

चन्द्रगुप्त नाटक के इन गीतों में नाटककार का हुनर हाँकलकता है । ये गीत अभिनय के लिए उपयुक्त वातावरण उपस्थित कर सकने में आवश्यक हैं, किन्तु उनसे कथावस्तु का प्रवाह अवरुद्ध होता है ।

अभिनय गुण

नाटक का कथानक अनेक स्थानों पर फैला हुआ है । इसमें पञ्चीस बर्षों की कथा घणित है । इस विस्तृत परिवेश में जो कथावस्तु सामान्यतः संगठित है । रंगनिर्देश, पात्रवस्तुता, तथा सम्बार्दों की गति

देखकर नाटककार को विज्ञाप लेखनों का सराहना करना पड़ता है। संयोजन, अन्तर्निर्णयों का प्रयोग ही नहीं, नाटक में आंगिक, वाचिक, आह्वय तथा सात्त्विक सभी प्रकार के अभिनयों के लिए पर्याप्त अवकाश रखा गया है। नाटक का प्रारम्भ तथा अन्त भी नाटकीय है।

नाटक पढ़ने पर रसोद्रेक में कमा नहीं जाता। घटनाओं का संयोजन आवश्यक है, पर घटनाक्रम उपन्यास की भांति है। यही दोष नाटक को अभिनीत नहीं होने देता। साहित्यिक तथा नाटकीय गुणों से सम्पन्न 'चन्द्रगुप्त' नाटक सुपाठ्य है।

'अज्ञातशत्रु' नाटक

दृश्य-विधान

'अज्ञातशत्रु' नाटक में तीन अंक हैं। प्रत्येक अंक में रसे गये दृश्यों को क्रमशः स्थापाना सहज नहीं है। तीनों अंकों में लगभग सदाशत दृश्य हैं। दृश्यपटों के सहयोग से ही इन्हें प्रस्तुत किया जाना सम्भव है। प्रसाद जी के नाटकों के दृश्यक्रम में प्रकीर्ण, पथ, राजमहल तथा उद्यानादि के दृश्य ही अधिक रसे जाते हैं। इस नाटक का दृश्य-विधान भी 'चन्द्रगुप्त' नाटक की भांति ही पारसी नाटकों के दृश्यक्रम के आधार पर रखा गया है। रस सीमाओं की दृष्टि से इसे उचित नहीं माना जा सकता।

पात्र-विधान

इस नाटक में सात पुरुष तथा चौदह स्त्री-कुल कुलालिख

- १- प्रथम अंक का दृश्यक्रम-- प्रकीर्ण, विम्बतार स्काकी, पथ, उपवन, कौशाम्बी में प्रागल्बी का मन्दिर, कौशाम्बी पथ, कौशल में श्वरचा की राजसभा, प्रकीर्ण, पदमावती का प्रकीर्ण।
- २- द्वितीय अंक का दृश्यक्रम-- मगध, पथ, मल्लिका की उपवन, काशी में श्यामा का गृह, मगध का गृह, महाराजगृह, कौशल की सीमा, भावरची उपवन, कौशाम्बी पथ, मगध में कुला का प्रकीर्ण।
- ३- तृतीय अंक का दृश्यक्रम-- मगध में राजकीय भवन, कौशल में राजमहल से लगा हुए बन्दी गृह, कानन का प्रान्त, प्रकीर्ण, कौशल का राजसभा, वासुकानन, प्रकीर्ण, विम्बतार का कुटार।

पात्रों को रखा गया है। उनके अतिरिक्त अभिनय के लिए मंच व्यवस्थापकों को भी राने पर यह संख्या पचास के आस पास पहुंचती है। किसी अव्यवसायी नाट्य मण्डलों द्वारा यह नाटक अभिनीत होना असम्भव है।

सम्वाद-कौशल

‘अज्ञातशत्रु’ नाटक में सम्वादों का योजना उपयुक्त है। कुम्ती हुए सम्वाद न केवल चरित्रोद्घाटन करते हैं, वरन् कथा को अग्रण में करते हैं। वाक्पटुता में प्रताप जो सिद्धहस्त हैं। भाषा का प्रयोग पाश्चात्तुल नहीं है, पर रेशा उन्होंने पात्रानुसूल रखा है। उनके सौ-य, सज्जनपात्र सदैव सन्तोष देने वाली वाक्यावली प्रयोग करते हैं, जब कि उद्धत पात्र दूसरों को जलाने या कष्ट पहुंचाने वाली शैली का प्रयोग करते हैं। इसी पात्रों के स्वभाव का पता चलता है, उनका चरित्र दूसरे पात्रों से भिन्न हो जाता है। किसी भाष्यन के सम्वाद पढ़कर विशेष पात्र का अनुमान लगाया जा सकता है।

इस नाटक में अनेक स्थानों पर एक अज्ञात पात्र बोलता है। इन स्वगतों में वाक्य तथा वक्तृता अपेक्षाकृत लम्बी हो गयी है। अभिनय नाटक में इस प्रकार लम्बी वक्तृताएं सुविधाजनक नहीं हैं। दर्शक अत्यधिक स्वतन्त्र प्रकृति का व्यक्ति होता है। यह मनोरंजन के साथ ही सीधे रस सम्प्रेषण की स्थिति चाहता है। उसे नाटक का परिणाम जानने की उत्सुकता रहती है। अनेक दृश्यों में स्वगत भाषण लम्बे हो गये हैं^१। इसके साथ ही अनेक स्थलों पर प्रयुक्त होने के कारण आकर्षण होने भी हैं।

संकलन

नाटक के कथानक में ब्राह्मण तथा बौद्ध संस्कृति का आपसी संबंध है। कथावस्तु का विस्तार कौशल, काशी, प्रयाग (कौशाभ्मी) तथा मगध

१- अंक १, दृश्य २ विस्तार, दृश्य पांच में मागन्धी और जीवक दृश्य में

विस्तारक। अंक २, दृश्य १ बन्धु, दृश्य ४ स्यामा, दृश्य ५ मल्लिका, अंक ३

तक फैला हुआ है। इस प्रकार स्थानेय का दृष्टि से नाटक का कथानक अजातशत्रु के सिंहासनासन होने तक का है। कोसलनरेश ने उसने दो-युद्ध लड़े तथा बौलकन्या से विवाह दिया। समय का अन्तराल अधिक रहता नहीं है। बौलकनी का विरोध और अन्त में उसका विजय नाटक में संघर्ष तथा आन्तरिक अन्त उत्पन्न करता है। क्रिया का स्वतन्त्र नाटक में रही गयी है। अतः इस नाटक में केवल कार्य संकलन है। देखा जा सकता है।

संघर्ष, अन्त तथा आकस्मिकता

संघर्ष की दृष्टि से सम्पूर्ण नाटक पर छाया हुई है। दुर्गाक, हलना तथा समुद्रदा नाटक में विरोधी पात्र हैं। ये वासवी, पद्मा आदि पात्रों का कार्यविरोध करते हैं। सम्पूर्ण पात्रों का दृश्य संघर्ष का तैयारी में हो जाता है। मागधी अपनी बाल द्वारा उदयन की पद्मावती के विरुद्ध लड़ा करती है। उदयन पद्मावती का बंधन करने की तलवार उठाते हैं, उसी समय वासवदत्ता जा जाती है चन्द्रयन्त्र स्पष्ट हो जाता है। वासवदत्ता का आगमन दर्शकों को शान्ति प्रदान करता है^१। अजातशत्रु तथा हलना दुष्मन्त्रणा करते हैं। इसी समय विरुद्धक प्रवेश करता है^२। विरुद्धक का प्रवेश आकस्मिक है, जो नाटक में दर्शकों को प्रसन्न करता है। बाजिरा कुमारी तथा अजातशत्रु प्रेमाश्लेष करते हैं, इसी समय बाजिरा का दूसरा प्रसन्नक प्रेमी कारायण प्रवेश करता है^३। इस प्रकार नाटक में संघर्ष, अन्त तथा आकस्मिकता की स्थितियाँ नाटकीय हैं।

रंगनिर्देश

वातावरण तथा अभिनय स्थितियाँ उभारने में रंग निर्देशों का विशेष महत्त्व हो जाता है। आंगिक अभिनय के उदाहरण अजातशत्रु

१- अंक १, दृश्य ६।

२- अंक २, दृश्य १०।

नाटक में बिहारे पहुँ हैं जो नाटक में तेजस्विता एवं गति मरते हैं । उन्हायो का स्वाभाविकता प्रकट करने में आंगिक घेष्टाओं से सहयोग मिलता है । अज्ञातशत्रु नाटक के आंगिक निर्देश सामान्य हैं^१। किसी भा नाटक में गम्भीरता और नाटकीयता उभारने के लिए सात्त्विक अभिनय आवश्यक होता है । इसी पात्रों को आन्तरिक स्थिति उभारता है । अन्तों आन्तरिक भावना का अनुभूति दर्शकों को कराने में सात्त्विक अभिनय पूर्ण रूप से सहायक होता है । इस नाटक में प्रयुक्त सात्त्विक अभिनय सम्बन्धी रंग निर्देश कुल तथा मनो-वैज्ञानिक हैं^२। इसी यह निरूपण स्वीकार किया जा सकता है कि अज्ञातशत्रु नाटक में अभिनयता में सहायता पहुंचाने के हेतु उपयुक्त रंगनिर्देश रते गये हैं ।

नाटकीयता

‘अज्ञातशत्रु’ नाटक में दो पात्र दुहरा भूमिका निभाते हैं । नाटकीयता के लिए ये पात्र उपयुक्त वातावरण प्रस्तुत करते हैं । वासन्ता उदयन की रानी है । उसे अपने सौन्दर्य का गर्व है । वह गौतम को अपने रूप पर मोहित करना चाहती है । गौतम पद्मावती के महल में जाते हैं । उदयन वहाँ गौतम की वाणी सुनते हैं । मागन्धी इससे विरोध करने पर उभरती है । वह अत्यन्त से महाराज को अपनी ओर मिलाती है । उदयन पद्मावती को मारने के लिए तलवार उठाते हैं, पर उनका हाथ उठा हा रह जाता है । इसी समय मागन्धी के महल में आग लग जाती है और मागन्धी उसी में विनष्ट हुई मान ली जाती है । वह किसी प्रकार निकल जाता है तथा काश में बार-बिलासिनी का जीवन व्यतीत करती है ।

१- कौड़ा लाकर देना, अज्ञातशत्रु के सिर पर हाथ फेरती है, क्रोध से उठकर लड़ाई जाती है, पद्मावती के सामने घुटने टेकता है, पैर फड़कता है तथा झूठी पकनाता है ।

२- बांस बन्द किए हुए, चक्कर कुल बनते हुए, मुग्ध होकर, प्रीतिमय होकर, मुँह फिराकर आदि ।

दुसरा भूमिका निभाने वाला दूसरा पात्र विरुद्ध है । वह अपने पिता से अपमानित होने पर रैलेन्ड नाम का डाकू बन जाता है । पूरी दुश्मनी में वह बन्धुल का बंध करता है । श्यामा से उसका सम्बन्ध रैलेन्ड के रूप में ही है । रैलेन्ड ही विरुद्ध है यह भेद सहज स्पष्ट नहीं होता । स्पष्ट होने पर नाटकीय स्थिति उत्पन्न होती है ।

आरम्भ तथा अन्त में नाटकीय है । सम्पूर्ण नाटक का वातावरण 'बन्धुगुप्त' की अपेक्षा 'ज्जातशत्रु' में अधिक अभिनेय है । अपने दुर्याविधान तथा पात्रों की दृष्टि से यदि नाटक उत्कृष्ट होता तो अभिनेय का अच्छा उदाहरण उपस्थित करने में ऐसा दूसरा नाटक हिन्दी साहित्य में न होता । परिणामतः प्रसाद जी हिन्दी नाट्य जगत् में के मास्टर बुर्ये हैं । इनकी नाट्यकला रूपों रश्मियों से विश्व साहित्य जगत् में जालोक फैल गया । हमारे पास इतना विकसित नीलाकाश रूपों मंच नहीं है कि इस नाट्यकला के बुर्ये को प्रकट कर सकें । उनके नाटक अपने विशेष प्रकार के रंगमंच की अपेक्षा रहते हैं ।

इनकी नाट्यकला भव्य, दृश्य तथा गीति रूपों में प्रकट हुई है । ऊपर भव्य रूप में 'बन्धुगुप्त' तथा 'ज्जातशत्रु' नाटक का तथा गीति नाट्य के लिए उनके 'करुणालय' का अध्ययन किया गया है । दृश्य नाटकों में उनका 'पुनर्त्वमिना' नाटक प्रमुख है । इस प्रकार उनके इन तीनों प्रकार के नाटक मानवता, देशप्रेम, भारतीय संस्कृति तथा जीवन के प्रति जागृता व्यक्त करते हैं । हिन्दी नाट्य साहित्य की प्रसाद जी के नाटकों पर गर्व है ।

२- सैठ गीविन्ददास

प्रसिद्ध

सैठ जी के नाटक उपदेशात्मक पद्धति पर विकसित हुए हैं । वे नाटक में विचार की महत्ता पर अधिक बल देते हैं । उनका मत है कि जिस कृति में कितना महान विचार होगा, वह कृति उसी ही प्रभावशालिना

होगी। शैली की अपेक्षा नाटक।य कथानक पर उनके नाटक अधिक बल देते हैं। फलतः कथानक का विस्तार अधिक है तथा सम्भाव लम्बे-लम्बे सम्भाषण के रूप में है। यही कारण है कि उनके नाटक कार्य-व्यापार, भाषा, स्वगत कथा आदि का दृष्टि से व्यापक होते हुए भी गतिहीन हो गये हैं। सैठजी के नाटक मंच की अपेक्षा सिनेमा मंच के अधिक निकट हैं। उनके नाटकों के दृश्यविधान पर नालिन जो ने लिखा है — 'यहाँ तक का दृश्य सिनेमा में हाँ दिलाया जा सकता है। अभिनय का दृष्टि से कभी सबसे कमजोर है।' इससे यह स्पष्ट है कि सामान्यतः उनके नाटक सकलतापूर्वक मंच पर अभिनीत नहीं किये जा सकते।

नाट्य कृतियाँ

सैठ गौविन्ददास की प्रमुख नाट्यकृतियाँ हैं: 'विक्रमादित्य', 'दाहर', 'अम्बा', 'सगर विजय', 'मत्स्यगन्धा', 'कमला', 'राधा', 'अन्तहोन अन्त', 'मुक्तिपथ', 'शक्रविजय', 'कालिदास', 'मेषहूत' एवं 'विक्रमोर्वशास'।

इन नाट्यकृतियों में कथा का संयोजन प्रभावपूर्ण है। समाज में नैतिक जादशी को त्यागना के लिए उनका दृष्टिकोण सही दिशा में अग्रसर हुआ है। किन्तु पौराणिक, ऐतिहासिक तथा सामाजिक नाटकों में उनके विचारों में स्वरूपता है। सैठ जी के नाटकों में गीत भी रहे गये हैं, पर उन्हें कथानक की चारुता प्रदान करने की क्षमता का अभाव है। इन्हीं अभावों के कारण उनके नाटकों में नाटकीय गुण नहीं उभर पाया।

सैठ जी को नाट्यकला उपन्यास कला से मेल लाती है। विस्तृत कथन, पात्रों की विपुलता और अनेकरूपता शैली की भाँति ही दृष्टिगत होती है। उद्देश्य की प्रसूतता के कारण उनके नाटकों में उपदेशात्मक प्रवृत्ति है। वे पाट्य हैं किन्तु कल्पपूर्वों की उलफन के कारण उनके पढ़ने में रस नहीं मिलता। हिन्दी के प्रारम्भिक काल के नाटक होम के कारण उन नाटकों का ऐतिहासिक मूल्य अवश्य है। इसी ऐतिहासिक महत्त्व के कारण

१- कल्याण नालिन : 'हिन्दी नाटककार', पृ० २०१-२०२।

उनके नाटकों में 'शेरशाह' और 'फ़ारुख' का विवेक प्रस्तुत किया जा रहा है ।

'शेरशाह' नाटक

परिचय

यह सैठ जी का ऐतिहासिक नाटक है । नाटक में शेरशाह के चरित्र पर ही दृष्टि केन्द्रीभूत की गई है । शेरशाह उदार तथा सबों समान व्यवहार करने वाला उन्ना समाजसेवी है । वह अपने कार्यों से प्रजा का दिल जीतकर शेरशाह से शेरशाह की उपाधि धारण करता है और हिन्दोस्तान की सल्तनत का मालिक बन जाता है । ऐतिहासिकता के साथ ही नाटक का ध्येय मनोबल बढ़ाकर शिक्षा देना भी है । नाटक की कथावस्तु प्रेरणावर्द्धक तथा जाबन्त है ।

दृश्य विधान

नाटक में पाँच अंक तथा दस दृश्य हैं । ये दृश्य अनेक स्थानों पर घटित होते हैं । अतः मंच पर इनका संयोजन कष्टसाध्य हो जाता है । यह नाटक यदि दृश्यविधान की दृष्टि से किसी प्रकार उचित भी माना जाय तो इसका अग्रिम्य ह्रः घण्टे से कम में नहीं हो सकता । अनेक दृश्य तीस वचनों की कथावस्तु समेटे हुए सहस्ररां, बेसिपुर, जागरा, बिहार शरीफ, बुनार, रोस्ताशगढ़, सह्या, बीसा, गौड़, कन्नौज तथा दिल्ली में घटित होते हैं । इस नाटक में १५११ ई० से १५४१ ई० तक का इतिहास वर्णित है । दृश्यविधान की दृष्टि से नाटक दोषपूर्ण है तथा मंच पर इसे सजा पाना बहुत कठिन है ।

पात्र-योजना

इस नाटक में आठ पुरुष पात्र तथा एक स्त्री पात्र प्रधान है। सती, सैनिह आदि मध्यम पात्र हैं। पात्रों की महत्ता, उपयोगिता एवं सजीवता पर उंगली नहीं उठाया जा सकता। प्रत्येक पात्र अपना चरित्रिक महत्ता रखता है। नाटकीय चरित्रों के विकास में यह गुण अवश्य ग्राहनीय है।

निजाम तथा लाड़वानु की भुलान्त को कदाक बहुत प्रभावोत्पाक है। मोत, रंगीलादि का जो संयोजन नाटक में रखा गया है, वह अपना सम्पूर्ण प्रभाव उत्पन्न नहीं करता। पात्रों को अपना प्रदर्शन करने के लिए किराये मंच की आवश्यकता है। निजाम की प्रार्थना पर बानु का गाना तथा आग पास घूमना खूबम फिल्मों स्तर का है। दर्शकों के धैर्य तथा उनकी मानसिक क्षमताओं की दृष्टि से यह स्पष्ट है कि इस नाटक का मंचन यथावत् नहीं किया जा सकता।

सम्वाद योजना

इस नाटक के सम्वाद ऐतिहासिक वातावरण उत्पन्न करने की क्षमता अवश्य रखते हैं, किन्तु उनमें तीव्रता, कसक तथा हृदय पर सोंघे चीट करने की क्षमता का अभाव है। उनमें पाठकों को आन्वोलित करने की सामर्थ्य भी नहीं है। शेर साँ और ज़ुलादित्य में बातें चल रहा है—

शेरसाँ — कैसा रदोबदल ?

ज़ुलादित्य— याद काजिए, उससमय की अब बापों अपनी जागार छोड़ी थी ?

शेरसाँ — (हृदय याद करते हुए) अच्छा ।

ज़ुलादित्य— जिस प्रकार की बनीबनी ने बापों अपना पुस्ताना जागार छुड़ाया उसी प्रकार की बनीबनी अब बापों हृदय पर कोई प्रभाव नहीं डाल रही हैं।

शेरसाँ — (गम्भीरता से सीकर) हाँ यह तो है ।

वृक्षादित्य -- अब जानौ इन शानिक बुराईयों को परवाह न होकर उद्देश्य पूर्ण करने की हो चिन्ता है । यह भाविष्य है जिस-जन्म से जन्म उपाय के अतिरिक्त आर कुल नहीं हो सकता ।

(दरवान का प्रवेश)

दरवान -- (सलामकर) हुजुर बादशाह हुमायूँ के एक सरदार सरदार से मुलाकात करने के लिए तशरीफ लाये हैं ।

शेरशाह -- अच्छा (कुछ सोचकर) उन्हें इज्जत के साथ अन्दर ले जावो । स्पष्ट है कि नाटक के संवाद मजे हैं । सरल हैं, पर उनमें नाटकायता का अभाव है ।

शेला

गाँव, संगीत तथा प्रकाश व्यवस्था से प्रभावों का सृष्टि कर पाना इस नाटक में व्यक्त है । व्यवसायी नाट्य संस्थाओं द्वारा इस नाटक का मंचन सम्भव नहीं है । व्यवसायी कम्पनियों व्यापारिक दृष्टिकोण से सफल न होने से इस नाटक का चयन नहीं करेंगी । फिल्म के लिए यह नाटक अधिक उपयुक्त हो सकता है । यद्यपि वहाँ शेरशाह के चरित्र में संशोधन करना आवश्यक होगा । इस प्रकार प्रस्तुत नाटक का मुख्य पाट्यगत हो कहा जा सकता है ।

प्रकाश नाटक

इस नाटक की कथावस्तु सामाजिक है । समाज में ऊँच, नीच, धनी-गरीब, शिक्षित-अशिक्षित का जो भेद है, उसका विरोध इस नाटक में किया गया है ।

दृश्यविधान

प्रस्तुत नाटक में तीन अंक तथा पच्चीस दृश्य हैं । ये दृश्य उद्यान, मैदान, सनकड़ा, सड़क तथा झुंडीड़ के मैदान में घटित होते हैं ।

आरम्भ में लू साँड़ जाता है जो अन्त में रस्सियों से बाँधा जाता है । उसने उपद्रम में राजा चानों मिट्टी के बर्तनों का दुकान की उत्सर्गार में तोड़कर मुरकुम बना दिया है । ये दृश्य प्रकाश के चरित्र का प्रतीक रूप से उद्घाटन करते हैं । प्रभाव की दृष्टि से ये दृश्य अच्छे हैं, पर उन्हें मंच पर लाना पाना कष्टनाध्य है । विस्तृत होने में नाटक का दृश्य विधान मंच के अनुपयुक्त है ।

पात्र योजना

इन नाटक में नौ पुरुष तथा सात स्त्री पात्र हैं । दास-दासियाँ आदि माध्यम पात्र हैं । सभी पात्रों का चरित्र स्पष्ट नहीं किया गया है । मुख्य पात्रों के चारित्रिक विकास के लिखते माध्यम पात्र रहे गये हैं । नाटक में प्रयुक्त उच्चवर्गीय पात्रों का चरित्र-चित्रण निम्नवर्गीय पात्रों की अपेक्षा अधिक कुशलता से उभरा है । मनोविज्ञान के सहारे चित्रण न होने से पात्र योजनाकर्तय है । अभिनेय नाटक के लिए इस प्रकार के पात्र अच्छा उदाहरण प्रस्तुत नहीं करते ।

सम्वाद

'प्रकाश' नाटक के सम्वाद संक्षिप्त हैं । उनके विकास मनोविज्ञान के आधार पर नहीं है । नाटक के उच्चवर्गीय पात्र राजा, बैरिस्टर, डाक्टर तथा लाट साहब सभी की ज्ञान झूठी है । ये पात्र मानवता से परे हैं । इनके सम्वाद भी इसी मनोवृत्ति का उद्घाटन करते हैं ।

सम्वादों की भाषा में सादगी है, साहित्यिकता का अभाव है । नाटक में सर मगवानदास सुतलाते हैं तथा उनका पत्नी लक्ष्मी ग्रामीण भाषा बोलती हैं । यही पात्र अपने कथौफकथों में मनोरंजन उत्पन्न करते हैं ।

- मगवान -- तुम दुनियां तो समझता हा नहा । दवरदस्ता लाल-छाल पीला-नीला जार्थ लिए धूमता हो ।
- लक्ष्मी -- तोहिका और तेरो दुनिया का दुन्दुन का समकलान (मुंह सिकोड़ कर) कितना छु उड़ावत हई ? (मुंह पींझर) फिर यह पूजा पाठ कर गठरो कर्तों बांधि के बरिये और तोहू किरिस्तान होश्या ।
- मगवान -- दखत होयो तो यह करता, पर हसत दखत त्या है? रंग सकेत

इस नाटक में रंग सूचनार् बहुत विस्तृत हैं । पात्रों का स्वभाव, रंग, कद इत्यादि का विस्तृत वर्णन है । नाटक में संघर्ष-रन्ध तथा अतिरंजना का अभाव है । मनोरमा प्रकाश से प्रेम करता है, पर उसका कसक नाटक में उभरता नहा है । तारा राजा अजय का पत्ना है उसे प्रकाश पुत्रवत् प्रियता है । रुक्मिणी में संघर्ष का सम्भावनार् है, पर वह जाबन्त नहा हो पाता है । जांगिक तथा सात्विक अभिनयों को प्रकट करने वाले सकेत नाटक में निम्न प्रकार हैं :

जोर से घुर्वा हाँच झोड़ते हुए, लम्बी साँस लेकर लाँसते हुए कुछ ठहर कर जाते-जाते, मुँह सिकोड़ कर जाते-जाते, हाथ मलते हुए, चारों ओर देखते हुए, गम्भीरता से, पिठाई लाते हुए, डर से काँपते हुए तथा अत्यन्त घबड़ाकर आदि सकेत नाटक में क्रियाशीलता का सकेत करते हैं ।

इस प्रकार नाटक में रंगमंच सम्बन्धी विशेषताएँ होती हुए भी दृश्यविधान की कमी से यह नाटक मंचन के उपयुक्त नहा है । इसे पाठ्य भेजों के नाटकों में रलना हो उपयुक्त है । अतः सैठ जी के नाटकों को एक बालगाड़ी के रूप में स्पष्ट किया जा सकता है । उनका दृश्यविधान बालगाड़ी के डिब्बों की भाँति है बहुत लम्बा है, जिसमें शक्तिमान पात्रों का ईजिन जुड़ा है । वही है बालकस्त्री प्रस्तुतकर्ता बाहरी हुए मा पटरो की मंच पर उन्हें नति नहा है पाता । दर्शक रूपी सवारियाँ समय के

अपव्यय से कम। उसका आनन्द नहीं लेना चाहता। दुरय्य पाँ उड्डियों में कुछ उपयोगी माल अवश्य भरा रहता है, जिसे पाठक अपना दुष्ट शान्त कर सकें।

इन प्रकार अन्य नाटकों की श्रेणी में हा सैठ गोविन्ददास के नाटक रूँ जा सकते हैं।

उदयशंकर मट्ट

हिन्दी नाटककारों में मट्ट जी का नाम उल्लेखनीय है। इन्होंने पौराणिक तथा ऐतिहासिक प्रसंगों पर नाटक लिखे हैं। इनके पौराणिक नाटकों का नाटकीय वातावरण ऐतिहासिक नाटकों का अपेक्षा शान्त रहता है। कार्य संकलन के अभाव में इनके नाटकों में विस्तार अधिक हो जाता है। दुरय्य विधान जैसे स्थानों पर संयोजित हो जाता है, इसी से इनके नाटकों का शिल्प रंगमंच का दृष्टि से अधिक ग्राह्य नहीं रहता। उनके ऐतिहासिक नाटकों में बहुधा रंगमंचाय सम्भावनाएं अधिक रहती हैं। जिनमें पात्रों का चरित्र-चित्रण नाटकीय वातावरण में होता है और घटनाओं का चित्रण स्वाभाविक रहता है। अभिनेय नाटकों के विशिष्ट गुण संघर्ष, अन्तर्द्वन्द्व, वाकस्मिकता तथा कुतूहल के अभाव में इनके नाटक रंगमंच पर उतने सफल नहीं हैं, जितने अन्य रूप में। इसी से इनके नाटकों में अभिनेयता शिथिल हो जाती है।

पण्डित उदयशंकर मट्ट की प्रतिभा उनके गीति नाट्यों में सुकरित हुई है। 'मत्स्यगन्धा' गीति नाट्य का उदाहरण दिया जा चुका है। इनके इस गीति नाट्य में जितनी काव्यात्मकता है, उतनी ही कलात्मकता भी है। इनके नाटकों पर अयनाथ 'नलिनी' लिखते हैं :

'मट्ट जी के नाटकों में जहाँ टेक्नीक के अन्य दोष हैं, वहाँ अभिनेय की दृष्टि से भी वे खूबियाँ बरसफल हैं।'

स्पष्ट है कि नाट्यकला, सुसम्बद्ध कथानक, संक्षिप्त नाटकीय

स्थोक्थन, मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण, संघर्ष-व्यन्तर्ज, और आकस्मिकता की आधुनिक आवश्यकताओं की पूर्ति उनके नाटकों में नहीं होता।

नाट्य-कृतियाँ

श्री उदयशंकर भट्ट ने 'बाहर', 'मुक्तिपथ', 'विश्रमादित्य' और 'शिवविजय' नाटकों का रचना की है। 'बाहर' नाटक पर वातावरण प्रधान नाटकों के सन्दर्भ में विचार किया जायगा। यहाँ 'मुक्तिपथ' पर विचार किया जा रहा है।

'मुक्तिपथ' नाटक

इस नाटक की कथावस्तु कुमार सिद्धार्थ के जीवन पर आधारित है। कुमार सिद्धार्थ धीरे-धीरे किस प्रकार निर्वाण की प्राप्ति हुए, उन्हीं घटनाओं को नाटकाय वातावरण में प्रस्तुत करने का उपक्रम प्रस्तुत नाटक में है।

दृश्यक्रम

'मुक्तिपथ' नाटक में तान अंक है और पन्द्रह दृश्य हैं। ये दृश्य पथ, उद्यान, सिंहासन, वनस्थलों के हैं। दृश्यों के बीच-बीच में उपदृश्य भी रहे गये हैं। नाटक में सज्जा की दृष्टि से सुतिका गृह, नगर विरोक्षण, सरितातट एवं पोफ़ल के वृक्ष कठिन हैं। नगर निराकरण का दृश्य भी मार्गों में विमाजित है। भीतरी भाग में रथ चलता हुआ दिखाया गया है तथा बाहर की फुट की ऊँचाई पर दुकान खोली है। इस स्थान पर घुमते हुए नागरिक विलासी पड़ते हैं। पोफ़ल के वृक्ष के पास के दृश्य में गौतम समाधि से जागते हैं, वहाँ जैक काली जीव, पशु-पक्षी अपना कैर झुलाकर बैठे हैं * तथा अपनी जीवन्तता प्रकट करते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि नाटक के दृश्यों की सज्जा बहुत कठिन है। उन्हीं

यथार्थवत् सजा पाना नाट्य मंच के सामित परिवेश में सम्भव नहीं होता होता है ।

पात्र

नाटक में पच्चास-तास पात्र रहे गये हैं । घटनाप्रधान नाटक छाने से पात्रों का विकास उनके मनोविज्ञान के आधार पर नहीं हो सका । पात्र घटनाओं को स्पष्ट करने के हेतु रहे गये प्रस्तात होते हैं । अभिनेय नाटक में जिस प्रकार के चरित्र प्रधान पात्र उपस्थित रहते हैं, वे इस नाटक में नहीं हैं । उनमें स्वाभाविकता का अभाव है । उनमें संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व फूट करने की क्षमता नहीं है । नाटकाय कार्य व्यापार के लिए पात्र परिवर्तित किये जाते हैं । इस मांति कार्य व्यापार के माध्यम से उनके चरित्रों का विकास नहीं होता । स्पष्ट है कि अभिनेय नाटक को दृष्टि से मुक्तिपथ असफल है ।

सम्वाद

मट्ट जी के नाटक 'बाहर' की अपेक्षा इस नाटक के कथोपकथन अधिक स्पष्ट तथा सरल हैं । वे कथावस्तु का उद्घाटन इसप्रकार करते हैं कि उसमें नाटकीयता नहीं उभरती । हां, इस नाटक में मट्ट जी ने स्वगत कथन का प्रयोग नहीं किया है । कथोपकथन भी अपेक्षाकृत संक्षिप्त है ।

नाटक की भाषा सरल है । अभिव्यक्ति भाषा के अभाव के कारण ही कथोपकथनों में नाटकीयता नहीं उभरती । इस नाटक में सात गीत रहे गये हैं । गीत कथावस्तु से सम्बद्ध हैं, पर उनमें नाटकीय वातावरण निर्माण की क्षमता नहीं है । गीत इसी से अभिनय में सहायक नहीं हो पाये। इस नाटक में मंच-प्रयोग की दृष्टि से कुछ विशिष्टताएं रली गयी हैं, जिनका उत्तेज करना आवश्यक है ।

आकस्मिकताएं

गोपा अपना सहिष्यो के साथ उषान में मनोविनीत करता है । उस समय वहां गीतम के चित्र का चर्चा चल रहा है । इसी समय पय मूल कर गीतम वहां पहुंच जाते हैं । ये नाटकाय सम्भावनाएं रहते हुए भी नाटक अपने विस्तार के कारण और वर्णनात्मक रैला के कारण नाट्य मंच के लिए उपयुक्त नहीं है । नाटक में अभिनय सम्बन्धी रंगसूचनाएं मा रखा गयो हैं ।

रंग सूचक

नाटक में निम्न प्रकार का रंग सूचनाएं रखा गयो हैं :
हँसकर, उसे ध्यान से देखकर, ध्यानस्थ हो जाता है, ठहरकर, उठते हुए, झुककर, निष्प्रम होकर और मोहों को उठाकर देखते हुए आदि जांगिक तथा सात्त्विक अभिनयों को उभारने वाली रंगसूचनाएं नाटक में हैं ।

निष्कषि रूप में कहा जा सकता है कि मट्ट जी के नाटक एक ऐसे व्यक्ति की भांति हैं, जो चरित्र का महान है, पर समाज में अपने मूल गुणों को ठीक से प्रकट नहीं कर पाता । उसके अन्दर विचारों का गम्भीरता तो है, पर भाषा के माध्यम से वह उन्हें बाँध नहीं पाता । उसका जीवन साधारण है, वाक्येणहान है । वह संगीत का ज्ञाता है, पर मंच पर अधिक सफल नहीं हो पाता है ।

हरिकृष्ण प्रेमी

परिचय

हरिकृष्ण "प्रेमी" के नाटकों को पारसी रंगमंचाये नाटकों की परम्परा की कड़ी के रूप में माना जा सकता है । उनके नाटकों का दृश्य-चित्रण पारसी नाटकों के अनुरूप ही है । पात्र योजना मनोवैज्ञानिक आधार पर नहीं कर घटनाओं के आधार पर है । नाटकों की कथावस्तु मध्यकालीय भारतीय इतिहास पर आधारित होने से उनके नाटक किसी-न-किसी चरित्र

नाटक का जीवन उद्घाटित करते हैं। यहां पात्र उमरता नहीं है, क्योंकि नाटक में घटनाओं पर अधिक बल दिया जाता है। इसी से 'प्रेमी' जा के नाटकों की ऐतिहासिक वातावरण प्रधान नाटकों की श्रेणी में रखा जाना उपयुक्त प्रतीत होता है। वे पाठक के मस्तिष्क पर चरित्र की छाप न डालकर वातावरण का प्रभाव डालते हैं।

प्रेमी जा के नाटकों में बहुधा तीन अंक तथा अनेक दृश्य रहते हैं। विस्तृत दृश्य विधान के कारण उनके नाटक नाट्य संस्थाओं द्वारा अभिनीत कम ही पाते हैं। कतिपय व्यवसायी नाट्य-मण्डलियों द्वारा उनके नाटकों का मंचन दृश्यपट्टों की सहायता से हुआ है। 'प्रेमी' जी शिवक शब्दों का प्रयोग कर नाटक में चमत्कार उत्पन्न करते हैं और घटनाओं में मोड़ भी उपस्थित करते हैं। इसी प्रकार वक्रोचित द्वारा वे वाह्य संघर्षों की सृष्टि करते हैं। इसी कारण उनके नाटकों में आन्तरिक दृष्टि के लिए सम्भावनाएं कम रह जाती हैं। 'प्रेमी' जी के नाटक सीधे-सीधे लिखे गये हैं। उनमें कोई-न-कोई वाक्य उपस्थित किया जाता है।

इन नाटकों की भाषा साहित्यिक और व सुसज्जित रहती है। उसमें भावों के व्यक्त करने की क्षमता रहती है। भाषा की सम्पन्नता के कारण ही उनके नाटकों में कथोपकथन अधिक सशक्त और नाटकीय रहते हैं। उनमें संक्षिप्तता और तीव्रता रहती है। सम्वादों की शक्ति ही 'प्रेमी' जी के नाटकों की सफलता है— यह कहना उचित है।

प्रेमी जी ने अनेक नाटकों की सृष्टि कर हिन्दी नाट्य साहित्य का मण्डार मरा है। इनकी नाट्यकृतियों का उत्कृष्ट इस प्रकार है

नाट्य कृतियाँ

प्रेमी जी ने निम्नलिखित नाटक लिखे हैं :

'स्वर्णविहान', 'पातालविजय', 'रक्षाबन्धन', 'शिवासाधना', 'प्रतिज्ञा', 'वाहुति', 'वाहुति', 'स्वप्न', 'हाया', 'बन्धन', 'उद्धार'

‘विष पान’ । यहाँ प्रेमी जी के ‘प्रतिशोध’ नाटक पर विचार किया जा रहा है ।

‘प्रतिशोध’ नाटक

नाटक की कथावस्तु बुन्देलाधिपति चम्पतराय के पुत्र इक्ष्वाल की वीरता पर आधारित है । चम्पतराय के जन्म से लेकर राज्यारोहण तक की कथा नाटक में वर्णित है । इक्ष्वाल की बहादुरी के आगे जोरंगजेब की मो झुकना पड़ा । नाटक में आपसी विग्रह, युद्ध तथा शक्तिहीनता का घटनाओं का चित्रण किया गया है । अन्त में सभी शक्तियाँ जो बिलरी हुई थीं, एक बुन्देल के फण्ड के नीचे एकत्रित हो जाती हैं ।

दृश्यविधान

नाटक में तीन अंक और पच्चीस दृश्य हैं । ये दृश्य अनेक स्थानों पर उद्घाटित होते हैं । दो विरोधी दृश्यों के बीच में कोई अल दृश्य भी नहीं रखा गया है । प्रेमी जी के सदा रंगमंच का वह कसौटी नहीं थी, जिस पर आज नाटकों को कसा जाता है । उनके नाटकों में इसी के दृश्यपटों की सहायता से दृश्य प्रस्तुत करने की पारसी नाटकों की पद्धति है ।

इस नाटक में मंच सम्बन्धी दृश्यों की योजना नहीं है । कोई दृश्य अपना स्थायी प्रभाव नहीं छोड़ता । अतः दृश्यविधान की दृष्टि से नाटक आधुनिक रंगमंच के अनुपम है ।

पात्र योजना

पच्चीस पात्रों की सहायता से नाटकीय वस्तु सम्पन्न होती है । उन्नीस पात्र पुरुष तथा छः स्त्री हैं । नाटक में उन पात्रों

के लिए ध्यान नहीं होता, जो कथावस्तु के साथ अपना सम्बन्ध स्थापित नहीं कर पाते। इस नाटक में इस प्रकार के अनुपयोगी पात्र हैं, जिनका सम्बन्ध कथावस्तु के साथ सम्बद्ध नहीं होता। अमरकुंवरि हीरा देवी की प्रौढ़ता है। दर्शकों को उसके कथोपक्रम से यह सुनना पुनः लोचन प्राप्त नहीं हो पाती और वह कथावस्तु से अपना सम्बन्धविच्छेद कर लेता है। शिवाजी का व्यवस्थित ऐतिहासिक दृष्टि से हस्ताल से महान है, पर इस नाटक में वे हस्ताल का नेतृत्व स्वीकार करते हैं। इसी प्रकार भीमसिंह, इन्द्रमणि, तहस्वर तां और गम्भीर सिंह आदि पात्रों के चरित्र भी नहीं उभरते हैं।

चरित्र घटनाओं के कारण बंध गये हैं। मनोवैज्ञानिक स्तर पर उनका विकास नहीं हुआ है। एक सफल जर्मन नाटक की दृष्टि से यह पात्र योजना सुसम्बद्ध नहीं मानी जा सकती।

सम्वाद योजना

नाटक के सम्वाद संक्षिप्त तथा मनोरंजक होने से नाटकीय हैं। उन्हें साहित्यिकता के साथ ही जातीय गुणों की उभारने की आवश्यक है। ठालकुंवरि और चम्पतराय की भावनाओं की चरम सीमा पर उनके कथोपक्रम इस प्रकार हैं:

ठाल कुंवरि — महाराज ।

चम्पतराय — शत्रु हमारे निकट आ गये हैं जब देर न करो ।

ठाठ० — (तलवार हाँकती है) मैं तुमारी अवस्था में जो बात कही थी वह सत्य होकर आ रहीगी, यह कौन जानता था । पति की जान रक्तों के लिए बाज मुझे उनके प्राण लै पड़ रहे हैं । स्वामी मुझे एक बार अपने चरण लु लै दीजिए । (चरण छूती है बाँलों में जाँघु जा जाते हैं।)

चम्प० — प्रिये ! यह हुकूमता क्यों ? राजाजियों का वृद्धय तो क्यु होता है । उठावो तलवार ।

लाल -- (चम्पतराय पर तलवार का वार करता है) बुन्देलखण्ड की स्वाधीनता का एक अध्याय यहाँ समाप्त होता है । मैं माँ अब इस जगत् से विदा लेता हूँ (पैट में तलवार पीककर गिर पड़ता है)^१।

हज्जाल में माँ-बाप की मृत्यु से निराशा उत्पन्न होता है । उन्हें गुरु प्राणनाथ समझते हैं --

प्राणनाथ -- यह कायरता तो है हाँ कुंवर । मुसलता माँ है । माँ चलो गया तो बया हुआ जनन। जन्मभूमि तो है । वह तो माँ की माँ है और तुम्हारी भी माँ है ...^२ चम्पतराय के पुत्र का रक्त बहना शीतल हो गया है क्या ?

इसी प्रकार प्रेरणादायक सम्वाद हज्जाल के चरित्र में दृढ़ता उत्पन्न करते हैं । इस नाटक में सम्वाद निश्चित रूप से अभिनेय गुणों से युक्त है । नाटक का दृश्य विधान यदि विस्तृत एवं अनुपपुक्त न होता तो नाटक अच्छे अभिनेय नाटकों की कौटि में रखा जा सकता था । दृश्यविधान की असम्बद्धता से सम्वादों की गतिशीलता पंगु हो गयी है ।

गीत

'प्रतिशोष' नाटक में विजया और कैमुन्निसा दो पात्र गीत गाते हैं । गीतों से कथावस्तु का विकास जल्दा चरित्रों का अंतरंग रूप स्पष्ट नहीं होता - वे जातीय स्वाभिमान को उभारते हैं । उनमें देश का गौरव बढ़ाने की क्षमता व्यक्त हुई है । गीत हिन्दू-मुसलमान का भेद

१- हरिद्विषण प्रेस : 'प्रतिशोष' , पृ० ५३

२- " " " " " " पृ० ५६

माप समाप्त कर इन्सानियत के मार्ग पर चलने का उपदेश देते हैं । इस प्रकार सौदेश्य गीर्तों की अवतारणा का गया है । यहाँ कारण है कि उनमें स्वाभाविकता का अभाव है ।

नाटकाय घटनायें

हारा देवी का बलिदान नाटक में प्राण कुंक्ता है । इसी के कारण लाल हुंवरि तथा चम्पतराय के चरित्रों में कम आया है । हारा देवी का संघर्ष जो उसका देवाग्नि का प्रेरक है, नाटक में तावृत्ता उत्पन्न करता है ।

विजया तथा ज्युन्निता दोनों नाटक में फिरकद पक्षों की भाँति छटपटाता है । उनका दुर्योगत भाव स्वगत भाषणों द्वारा स्पष्ट हुआ है । विजया बलिदान से प्रेम करता है, पर देश को स्वतन्त्रता के आगे वह अपना प्रेम प्रकट नहीं करता । ज्युन्निता अपना प्रेम की देकर यह जानती है कि उसके सानदान में प्रेम-विवाह नहीं हो सकता । अपने अम्मा हुरुर औरंगजेब का विचार जाते हो उसके प्रेम का अंगुर मुस्कान जाता है । वह इसी कारण अपने अम्मा हुरुर का विरोध करना चाहती है । इस प्रकार इन दो प्रेमों हृदयों में आन्तरिक द्वन्द्व उभारा गया है । नाटक में वीररस का परिपाक हुआ है । यह नाटक 'कृष्णाजुन युद्ध' के बाद उसी परम्परा में अगली कड़ी है । नाटक में दुर्योगविमान तथा पात्र-योजना के विस्तार के कारण रंगमंच के आधुनिक गुणों का अभाव है, अन्यथा अन्य दृष्टियों से नाटक अभिनेय क्षेत्रों में रखा जा सकता है ।

लक्ष्मीनारायण मिश्र

परिचय

हिन्दी में बुद्धि प्रधान यथार्थपरक नाटक लिखने वालों में श्री मिश्र का नाम सर्वप्रथम लिया जाता है । इनके सामाजिक नाटकों का कथावस्तु निम्नवर्गीय पात्रों से सम्बन्धित रहता है, पर वे पात्र समुचितरूपेण

विलसित नहीं हो पाते । मित्र जा के इन सामाजिक बुद्धिप्रधान नाटकों का दृश्य विधान भी दुर्लभ रहता है । दृश्य के भीतर ही एक उपदृश्य उपस्थित कर दिया जाता है । इस प्रकार इनके इन नाटकों का रंगमंच कठिन है । समस्या नाटकों का वातावरण भी ये विदेशी चित्रित करते हैं । वसीलिर इन नाटकों में शॉल निरूपण नहीं रहता । मित्र जा का परिचया मौगवाद भारतीय समाज के गले नहीं उतरता है ।

समस्या नाटकों में पात्रों का चरित्र-चित्रण मित्र जा के विचित्र रूप से किया है, उनके पात्र इस धरती के जाँव नहीं प्रतात होते । वे कथे चेतनावस्था में व्यवहार करते से दाखते हैं । वे पटना का मुर्षे निरूपण नहीं करते, उसका बहुत कुछ भाग दर्शकों पर छोड़ देते हैं । मित्र जा के समस्या नाटकों की भाषा भाषा की बहन करने में समर्थ नहीं है । उनकी भाषा पर शिखरचन्द्र केन ने अपने विचार इस प्रकार दिये हैं—

‘ उनके तीव्र भाव, बहुपुत मानसिक संघर्ष, जन्तुद्वन्द्व, उनको नाटकाय भाषा के बीक्ष्म में बंध नहीं पाते हैं, निकल पड़ते हैं और बिहर जाते हैं । अपने हृदयात् भाषा की वह गुंथ नहीं पाते, व्यवस्थित नहीं कर पाते । उनके भाष ही उनके बस में न होकर भाषा का सीमा का स्याल न कर छूट-छूट कर भाग जाते हैं ।’

स्पष्ट है कि समस्या नाटकों में मित्र जा की नाट्य-कला अस्वाभाविक है । इन नाटकों की रचना उन्होंने पारश्वात्य समस्या नाटकों के अनुकरण पर की है । कतः उस विधा के साथ उनका व्यवितत्व वैसा सम्बद्ध नहीं हो पाया जैसा कि उनके ऐतिहासिक और सांस्कृतिक नाटकों के साथ सम्बद्ध है । उन्होंने सामाजिक, ऐतिहासिक और सांस्कृतिक कथानकों पर नाटक लिखे हैं ।

नाट्य कृतियाँ

‘तन्वासी’, ‘राजास का मन्दिर’, ‘सिन्दूर का होला’, ‘मुक्ति का रहस्य’, मिश्र जी के समस्या प्रधान नाटक हैं। ऐतिहासिक नाटकों में ‘कलोक’, ‘गहड़खण’ और ‘वत्सराज’ हैं और सांस्कृतिक नाटकों में ‘नारद की वीणा’, ‘अपराजित’ और ‘विश्रुट’ हैं।

यहाँ मिश्र जी के सामाजिक नाटक ‘मुक्ति का रहस्य’ का अध्ययन किया जा रहा है --

‘मुक्ति का रहस्य’

मिश्र जी का यह समस्या-नाटक तीन चार पात्रों की सा स्याओं पर आधारित है। नाटक यथार्थ के निकट पहुँचने के प्रयास में भावनात्मक हो गया है। उसके पात्र इस वर्ती के जीव नहीं रह गये हैं। नाटक के दृश्यविधान में भी दुर्बलता है।

दृश्यविधान

‘मुक्ति का रहस्य’ नाटक में तीन दृश्यांक हैं। प्रथम दो दृश्य सख्त हैं, पर तृतीय दृश्य आवश्यक रूप से दुर्बल कर दिया गया है--

‘सड़क के किनारे दो मंजिला बंगला, बंगले से सड़क तक झोंटी-सी जमीन, उत्तम झोंटा-सा कपड़ा। सड़क से बंगले तक पतला सड़क, उसपर ब उमर हुए कंकड़ और घास। बंगले की सड़क के दोनों ओर फूलों के पाँदे। फूलों का क्या कहना, पीपों को पछियाँ तक सूख रहो हैं। बंगले के सामने जो जमीन है, उत्तम चारों ओर झोंटी-सी चहार दीवारी है। चहार दीवारी से छाकर कैले के पेड़ छाये गये हैं--सामने की सड़क पर कभी-कभी मोटर-तांगे या हल्के की आवाज़ होती है। बंगले के नीचे एक कोने का दरवाजा खुलता है और एक व्यक्ति बाहर निकलता है ...

हत्तने हो में ऊपर आवाज़ होता है और एक युवती रोज़ बाहर हत्त पर जाकर खड़ी हो जाता है ... उसके सामने कमरे के बीच में एक छोटी-सी मेज़ और उसके अगल-बगल में तीन-चार कुर्सियाँ रहीं हुई हैं । उसमें सामने की दीवाल में एक दरवाजा है, जिसकी कुन्ने दूसरी ओर उमाशंकर का कमरा है ।

यह वर्णन उपन्यास के समान वातावरण को सृष्टि करता है । मंचन में यह दृश्य सजा पाना कठिन है । हत्तना क्यावस्तु से विशिष्ट सम्बन्ध भी परिलक्षित नहीं होता । इस दृश्य को साधारण रूप में रखने पर भी नाटक का सम्यक्दना में अन्तर नहीं पड़ता ।

पात्र योजना

नाटक में पात्र योजना स्वाभाविक, मनोवैज्ञानिक और समस्या से सम्बद्ध रही जाती है । इस नाटक में सभी पात्र उक्तिरूप से विकसित नहीं हो पाते । नाटक के मुख्य पात्र उमाशंकर, श्रिधर, मनोहर, कैलाप्रसाद, काशीनाथ, जगई और बाशा हैं । मध्यम पात्रों में देवकानन्दन और मुरारी सिंह हैं । उमाशंकर ही प्रमुख पात्र हैं । उमाशंकर की चारित्रिक विशिष्टता उमारे के लिए ही उनके चाचा काशीनाथ तथा उनके साथ तीन व्यक्ति और नाटक में रहे गये हैं । ये पात्र असम्बद्ध हैं । सभी माध्यम पात्र समस्या से सम्बद्ध नहीं हैं । उपर्युक्त पाँचीं पात्रों से ही नाटक का कार्य सम्पन्न हो जाता है ।

उमाशंकर एक समाजसेवी व्यक्ति हैं । उनकी पत्नी मर चुकी है । मनोहर उनका जकाको लड़का है । बाशा उन्हीं के घर में रहती है । ये बाशा की दुकान से चाहते हैं । बाशा ने ही उमाशंकर की पत्नी को छुड़र केर मार डाला है । उमाशंकर यह भी जानते हैं । ये बाशा से न तो अपना प्रेम प्रकट करते हैं और न ही उसे घर से बाहर करते हैं । बाशा

अपनी को उमाशंकर का पत्नी बनाना चाहता है, पर उमाशंकर कुछ भी स्वीकार करते प्रतीत नहीं होते । वे छुपचाप एक अलग-अलग जीवन जीते हैं । मनीहर के साथ उनकी बातचीत उनका आन्तरीक व्यक्त करता है, पर इज्जत आमास उनके व्यवहार में नहीं प्रकट होता । उमाशंकर नाटक के प्रमुख पात्र हैं । उनके व्यक्तित्व में अन्तर्द्वन्द्व की सम्भावना है, पर वे टाहप पात्र की तरह एक निर्दिष्ट जीवन जीते हैं । उमाशंकर का उमर ज्यादा है, इज्जत को स्वीकारण नहीं हो पाता ।

आशा के पूर्व जीवन की रुभियाँ डाक्टर जानता है । वह आशा को दबाकर उसके साथ गलत सम्बन्ध स्थापित करता है । आशा उमाशंकर के हृदय की बात नहीं समझती है । डाक्टर के साथ अपना इज्जत बेचकर वह अपनी को उमाशंकर के योग्य नहीं मानता । आशा के चरित्र में जो अन्तर्द्वन्द्व के लिए पर्याप्त अवसर है, पर वह उमर नहीं सका है । वह विवेक नारी है, पर उसके चरित्र में बेकसो उमरती नहीं है ।

अन्य सभी पात्रों का कोई चारित्रिक रूप नहीं हो पाता । पात्र योजना परिस्थितिजन्य है, पात्र परिस्थितियों में उलझे हैं, उनपर हावी नहीं हो पाते, वही है वे व्यक्त हैं ।

सम्वाद

सम्वाद नाटकीय है । जैसे भाव है, उसी के अनुसार कथौकथनों का स्वरूप है । वे छोटे भी हैं, बड़े भी हैं । उनमें गम्भीरता है, सरलता है, वे मुख्य पात्र का स्वभाव प्रकट करते हैं में सहायक होती हैं । उमाशंकर के कथन जहाँ उसकी मनःस्थिति के परिचायक हैं, मनीहर की बातों के संक्षेप उसकी बाल सुलभ स्वाभाविकता लिए हुए हैं--

मनोहर -- जा रहो हो माँ के यहाँ ?

बाशा -- हाँ ।

मनोहर -- कब ?

बाशा -- आज, जमा,

मनोहर -- तुम बीमार तो नहीं हो ?

मनोहर का माँ बीमार था और स्त्रीलिङ्ग भावानु के पर चला गया । अतः क बाशा से भी बीमार होने का प्रश्न करता है ।

उमाशंकर के मानसिक तनाव का स्पष्टीकरण नाटक में नहीं हुआ है, पर बातचीत के माध्यम से उसके अन्तर्दिन्द्र का सौत मिलता है --

उमाशंकर -- नहीं ।

बाशा -- हत्या करोगे ?

उमाशंकर -- हाँ ।

मित्र जी साधारण बातचीत के द्वारा ही पात्रों का चरित्र स्पष्ट करते हैं । इस शैली से पात्रों का चरित्र तो स्पष्ट होता है पर नाटकीय वातावरण की दृष्टि नहीं हो पाती ।

उद्देश्य

नाटक का उद्देश्य स्पष्ट नहीं है । उमाशंकर की समस्या बाशा की समस्या और ठाकुर की समस्या इन सभी पात्रों की समस्याएं एक हैं । स्त्री-पुरुष का भी सम्बन्ध होता है, उसके लिए सभी प्रयत्नशील हैं । मनोहर बालक है उसकी समस्या अपनी माँ की स्मृति ही है । यह प्रकार नाटक अपना कोई ठोस उद्देश्य प्रकट नहीं करता । कुछ पात्रों का अवसाद ही नाटक में प्रकट हुआ है । नाटक पाठ्यरूप में है। बचक अपना महत्त्व रक्ता है ।

स्पष्ट है कि पं० लक्ष्मीनारायण के सामाजिक नाटक विसंगतियों से भी दूर हैं। अपनी विसंगतियों के कारण ही उन्हें पाठ्य कोटि में रखा गया है। मिश्र जी के ऐतिहासिक और पौराणिक नाटक रंगमंच की दृष्टि से अपेक्षाकृत सफल हैं। विभिन्न स्थितियों के नाटक लिखने के कारण मिश्र जी ने हिन्दी नाट्य साहित्य की विविध मात्र प्रदान किये हैं। उनका नाम हिन्दी नाटककारों में वादर के साथ दिया जायगा।

रामयुधा कैलापुरी

परिचय

कैलापुरी जी भूतः एक प्रकार हैं। उन्होंने हिन्दी गद्य साहित्य की सम्पूर्ण विधाओं पर अपनी छाप छोड़ी है। शब्द-चित्र, उपन्यास, कहानियाँ, नाटक, छांदो, संस्मरण, निबन्ध, भाषण, बाल साहित्य तथा पत्र-पत्रिकाओं के कलेखों के रूप में उन्होंने प्रचुर साहित्य की रचना की है।

उनका प्रतिभा प्रबन्धात्मक है। उपन्यास तथा कहानियाँ लिखते रहने से उनकी रुचि कथावस्तु के सम्पूर्ण रूप पर जाती है। विस्तृत कथानक के कारण उनका शिल्प विस्तार जाता है। इसी कारण दृश्यों की अवतारण भी उनकी अधिक करनी पड़ती है। कैलापुरी नाटकीय कथावस्तु में उन केन्द्रचिह्नों की सीढ़ी बना पाते हैं, जिनसे सम्पूर्ण कथावस्तु पर प्रकाश पड़ सके, उन्होंने निम्नलिखित नाट्य-कृतियों की रचना की है।

नाट्य-कृतियाँ

‘बम्बपाली’, ‘तथागत’ और ‘विजेता’ नाटक हैं ।
 स्कान्दियाँ हैं ‘हुगुली’, ‘संघमित्रा’, ‘सिंहलविजय’, ‘मन्त्रदान’ तथा
 ‘नया समाज’ अधिक प्रसिद्ध हैं । उनके खोबितरफ़ ‘सीता का माँ’
 पर विचार किया जा चुका है, यहाँ उनके ‘बम्बपाली’ ऐतिहासिक
 नाटक पर विचार किया जा रहा है --

‘बम्बपाली’

यह नाटक बम्बपाली की कथा पर आधारित है ।
 अपने विस्तृत दृश्यविधान के कारण यह नाटक वास्तुनिक रंगमंच पर
 सफलतापूर्वक प्रदर्शित नहीं हो सका ।

दृश्यविधान

नाटक में चार अंक हैं -- प्रथम अंक में पाँच तथा अन्य
 अंकों में चार पाँच और चार के क्रम में कुछ कट्टारक दृश्य हैं । दृश्य
 विरोधी स्वभाव के हैं । दो अंक दृश्यों के बाँध यह दृश्य की व्यवस्था
 न रहने से यह नाटक रंगमंच की दृष्टि से असफल है । दृश्यों की संख्या
 उनके सभी नाटकों में अधिक रहती है । इसका कारण यह है कि
 उनकी स्थापत्य विवरणारूपक है । वे बहुत बार विषयान्तर कर जाते
 हैं । इसी से पात्रों की स्थिति भी मनोविज्ञान सम्मत नहीं रह पाती ।

पात्र व्यक्तता

उनके नाटकों में स्त्री की प्रधानता रहती है । अतः
 पात्रों की व्यक्तता मनोविज्ञानिक नहीं हो पाती है । नाटक में संघर्ष
 तथा अन्धकार भी इसी कारण नहीं उत्पन्न होते । पुरुषों की व्यक्तता

स्त्रियाँ वस्त्र मनोविज्ञान सम्मत हैं । उन्हें संस्कृति की मर्यादा का मय है । इनके स्त्री पात्र जन्मा ऐतिहासिक महत्त्व रखते हुए भी वर्तमान विचार-धारा का प्रतिनिधित्व करते हैं । बैनीपुरी के पात्र अपना स्थायी प्रभाव विम्ब रूप में नहीं, भुत्त रूप में छोड़ते हैं । बम्बपाली के पात्रों में उक्त विशेषता है ।

बम्बपाली में नौ पुरुष तथा पाँच स्त्री पात्र हैं । परिवारिकारें जादि अन्य माध्यम पात्र हैं । पात्रों का चारित्रिक विकास मंचोपयोगी नहीं रह पाया है ।

सम्वाद योजना

बैनीपुरी के सम्वाद दुस्त नहीं हैं । वे परिस्थिति का स्पष्टीकरण करते हैं, पर नाटकीयजीकल (भावगर्भाभोय खं छुटीछाप) उन्में नहीं है । इसका कारण यह है कि उनके सम्वाद अपेक्षाकृत उन्मै होते हैं । वे उदाहरण प्रस्तुत कर मत पुष्टि करते हैं जिससे नाटकीय जीकल समाप्त हो जाता है । क्वातल्लु और बम्बपाली के कर्मफलम निम्न प्रकार है —

बम्बपाली — बम्बपाली साधारण नारी नहीं है ।

क्वातल्लु — तुम क्या बीछरही हो कुम्बरी ?

बम्बपाली — बाप क्या बाध रहे हैं मगबपति ।

क्वातल्लु — मैं क्या कह बाधता हूँ । उसे कलैकी फुरत रह गयी ।

तो कुनी—(यपे है) बम्बपाली-बैसाही विवैता की राव-
पुलीकी सैगी उसे राजकुद कलै का निमन्त्रण भेजे जाया हूँ ।

बम्बपाली — और कलै यह नहीं जाय ?

क्वातल्लु — क्वातल्लु कलै-कलै नहीं जानता ।

बम्बपाली — उन्हें जानैकी छाचार होना पड़ेगा ।

क्वातल्लु — (आवेक है) क्या क्या ।

जम्बपाली -- (छापखाही है) मैंने कहा मगधपति की सौचदा पहुँचा कि जम्बपाली यदि मगध जाने की राजी न हुई तो बरबसा करेगा ?

ज्वात० -- कौन है, जिसने मुझपर विजय प्राप्त का पा । ज्वातहनु
 वीर्य० है० रसवर्तकी १ वीर्य है राजनर्तकी ।

जम्बपाली -- गह- जादमा बभिमान में जन्म की उतना छुल जाता है ।

ज्वात० -- (जाते गुरस्ता है)

जम्बपाली -- मेरा मतलब मावान् कुछ है या मगधपति ?

स्पष्ट है कि सम्वाद संक्षिप्त और नाटकीय है ।

कौपरी का भाषा मंजी हुई है । उसमें उनका निबन्ध है । वे भाषा में वाचलिक तथा उद्भि के शब्दों का प्रयोग करते हैं । भाषा में सौक्यता का उभाव है , यद्यपि वह भाषाभिव्यक्ति में समी है । वे अपने नाटकों में भारतीय सभ्यता और संस्कृति का रूप उभाते हैं । उनकी अभिव्यक्ति इसी है शिष्टता का सामन नहीं होइती । उनकी भाषा सीम्ब र्वशिष्ट है ।

जम्बपाली नाटक में वः गीत हैं । इनके द्वारा नाटकीय परिस्थिति तथा पात्रों का चरित्र उभाता गया है । इन नाटक में वाचारी वभिन्व द्वारा नाटककार ने ऐतिहासिक वतावरण भी उभाया है । वतः इस नाटक कोपाद्य नाटकों की कीटि में रसा जा सकता है । दुर्यधिवान की वृष्णनतता के कारण नाटक र्गमव पर वभिनीत नहीं हो जाता ।

अतः यह स्पष्ट है कि बनोपुरी के नाटक ऐतिहासिक हैं ।
 उनके नाटकों का दृश्यविधान पारसी नाटकों के दृश्यविधान की भांति
 विस्तृत है । उसकी रंग पर रंगी पाना सज नहीं है । ऐतिहासिक नाटकों
 का वातावरण, तथा पात्रों की वेशभूषा भी व्यवसाय होता है । रंग की
 दृष्टि से कोई नया प्रयोग न होने पर व्यवसायी संस्थान किसी नाटक का
 रंगन करना पसन्द नहीं करती । बनोपुरी के नाटक प्राचीन परिपाटी के हैं ।
 उनके नाटकों में गीतों का प्रयोग भी नाटकीय नहीं है । उनके सम्वाद वेश्याकृत
 रंगीकृत हैं, पर अन्य बमार्गी के कारण उनके नाटक अभिनय नहीं हैं ।
 इसीलिए उनके नाटकों की न्यून कीट के नाटकों की भेजी में रखा गया है ।

डा० सत्येन्द्र

डा० सत्येन्द्र का व्यवसाय मूल रूप से एक व्यापक का है ।
 इसीलिए साहित्य में आलोचक रूप में उन्होंने अच्छी ख्याति अर्जित की है ।
 उनकी ऐसी हिन्दी साहित्य का मण्डार मरने के लिए एक विचारों पर
 की है । आलोचक, कहानीकार एवं नाटककार के रूप में वे अधिक जाने जाते
 हैं । नाटककार के रूप में उनके व्यवसाय का विकास बीरे-बीरे हुआ है ।
 उन्होंने इस विधा पर बहुत थोड़ा लिखा है, पर पुनः वात्सा से लिखा है ।

उनके नाटक ऐतिहासिक सम्दर्भ पर अधिक लिखे
 गये हैं । दृश्यविधान की दृष्टि से विस्तृत होकर भी उनके नाटक थोड़े से परिवर्तन
 के परचातु रंगित स्थिति में होते हैं । रंगीकृत, नाच-रंगी और नाटकीय
 स्थितियों के निर्माण में उनके नाटक विशेष रूप से सफल हैं । पात्रों का
 चरित्र मनोवैज्ञानिक आधार पर उन्होंने विकसित किया है । उनके पात्र
 जीवन में वात्सा, विश्वास एवं साहस करते हैं । उनके द्वारा नैतिक मानदण्डों
 की स्थापना होती है । उनके पात्र भारतीयता के प्रतीक हैं । नाटक सम्पूर्ण
 जीवन को प्रस्तुत करता है । अतः उन्हें विविधता बना आवश्यक है । सत्येन्द्र
 जी के नाटकों में यह विविधता प्राप्त होती है । नाट्यकला के ज्योत्सना, चित्रक
 एवं लेखक होने से उनके नाटक रंगमंच हैं ।

पुत्रिया— डा० सत्येन्द्र ने अपना बीस कृतियाँ लिखी हैं । इनमें अधिकतर
 आलोचनात्मक एवं साहित्यिक सम्बन्धी हैं । "हिन्दी साहित्य" के
 नाम से उनकी काफ़ी बड़ा पर मौलिक आलोचनात्मक कृति है ।
 रंगमंचों के अतिरिक्त "पुस्तकालय" जीवन एवं इत्यादि उनके
 नाटक हैं । जहाँ "पुस्तकालय" का व्यवसाय किया जा रहा है ।

मुवितयज्ञ नाटक

प्रस्तुत नाटक का कथानक दुन्दैलसण्ड की स्वतन्त्रता पर आधारित है। वीर पुंगव हज्जाल पादाभूषित दुन्दैलसण्ड की कथा को नाटकीय ढंग में ढाँचा गया है। चम्पतराय की मृत्यु के पश्चात् उनके पुत्र हज्जाल ने वीरंगनेव से लड़ा लिया वीरंगनेव हज्जाल की वीरता के लज्जा परास्त हुआ उसने दुन्दैलसण्ड स्वतन्त्र कर दिया।

दृश्यविधान

तीस अंकों के इस नाटक में तीस दृश्य हैं। प्रथम अंक के बारह दृश्य मन्दिर, रास्ता, तम्बू, सरीवर, सरीवर, मरुत, जमुनातट और दरबार आदि स्थानों के हैं। द्वितीय अंक में भी मरुत, दीवानखाना, मार्ग, बीड़वा, कचरा और रणभूमि आदि आठ स्थानों के दृश्य हैं। तीसरे अंक में मार्ग, फलाह, मैदान आदि स्थानों के दस दृश्य हैं।

वास्तुनिक रंगमंच स्वाभाविकता की मांग करता है। उपर प्रस्तुत नाटक बसिरीत हो उसमें मैं बकित सफल नहीं होगा। दुर्योधन में बकितार दृश्य फल है कि: उन्हें खाने में बकित खानेवट एवं मंच सामग्री की आवश्यकता न होगी। नाटक बीड़वा परिवर्तित करके बसिरीत हो सकता है, पर स्वाभाविकता की मांग के कारण ऐसे पाठ्य नाटकों की कौटि में रहना बकित उपयुक्त प्रतीत होती है।

पात्र वीरगा

प्रस्तुत नाटक में छहका पञ्चीस पात्र हैं। पुरुष पात्रों में चौल्ल प्रभु हैं। वैष्णव, नागलिक और नायक बसिरीत पात्र हैं। स्त्री प्रकार स्त्री पात्रों में नतीथीर्य और बाधिर्य की बीड़कर आठ मुख्य पात्र हैं।

पञ्चम पात्रों की बीड़कर मुख्य पात्रों का चारिभिक विकास हुआ है। पात्र बनी मनीविज्ञान के आधार पर ही चारिभिक गुण प्रकट करते हैं। उनके चारिभिक गुण कमीपञ्चमों के माध्यम से प्रकट हुए हैं।

कमीपञ्चम

प्रस्तुत नाटकों में कमीपञ्चम पत्र और गव वीरों की स्त्री रही हैं। साथ ही वीरों का भी महत्तर प्रयोग किया गया है। उनके व पञ्चम कमीपञ्चमों का महत्तर व प्रयोग है --

विमल — हम क्या हैं वरुण कौन बता सकता है ?

विजय — यहाँ वाये जग में कौन बता सकता है ?

+ + +

विमल — हम क्या हैं वरुण कौन बता सकता है ?

वीर — यहाँ वीर क्या हैं क्या कौन बता सकता है ?

इस प्रकार के कथोपकथन न तो चरित्र का ही स्पष्टीकरण करते हैं और न कथानक का ही उद्घाटन । यह स्थिति बहुत खोमित है । नाटक में गहनतम सम्भाव्य नाटकीय, कथोद्घाटक और चरित्र का विकास करने में हमारे हैं—

हमारा — बस-बस करी । विश्व सौन्दर्य का कुछ दृष्टियाँ, उन पौरुषों की झोड़ी । दिव्या का नाम कायरता का प्रचारक है, संसार की गति अवरोधक है, वह बैठे, ठाठे का प्रचारक है, बाबी, गाबी भी साथ ।

इस प्रकार कथोपकथनों में ही मोर्चा का वातावरण विवश कर दिया जाता है । गीत के पश्चात् विजया कहती है—

विजया — वीर यह तुम्हारा गान है । तुम्हारे वीर फँस थे हिंस की जन गम्भीर ज्वार के समान विनी । पर कभी हम इसे कैसे ना सकते हैं ?

हमारा — ना सकते ही विजया । तुम्हीं ही विश्व की वास्तविक शक्ति हो ।

कथोपकथन पात्राभिरुद्ध हैं । तुल्यमान पात्र वैकिक रूपरुद्ध हैं वीर इस की वाणी उपर्युक्त कथोपकथनों से उभरा विजय है —

रणपुल्ल सां -- (बर्फ़ें उड़कर) हैं कौन ? ऊ ऊ बी या हुआ, या हुआ, या हुआ, ये पारपरिहार, रहीम बना, बना इस सेतानी ककर से । इस काठी रात के ये कारनामे- बररर यह ती कपर बी वा रहा है या हुआ, या बल्लाह, या राहु ।

भुत -- सां साधव ?

रण० -- बी बीला-- ये नाई मेरी जान बल्ल, मेरे ऊपर रखकर । मेरे छोटे-छोटे नाइन बर्षों बीर फिल्लती बीबी पर महरमानी कर, मेरा पीछा छोड़ ।

भुत -- केनापति रणपुल्ल सां । धनड़ाई न , बात हुनिसे ।

रण० -- न न न न बल्ल, अपनी बात किसी बीर से कह या हुआ, या हुआ अब की ही (करोता हुआ मानता है) ।

स्पष्ट है कि सम्वाद स्वाभाविकता के साथ ही वाच्य एवं व्यंग्य भी प्रकट करते हैं । वे स्वीप्त मनोरंजक हैं स्त्री के नाटकीयता उभारने में समर्थ हैं ।

नील बीचना

वाच्य स्वाभाविकता के कारण नाटक के नीती का बहिष्कार कर दिया गया है । पारसी कम्पनियों के लिए जैसे की नाटकों में नीती का प्रयोग अवश्य रहता था । मनोरंजन कला वाच्येय के लिए की नाटकों में नीती का प्रयोग होता है । प्रत्युत नाटक में वाचावरण निमीय के लिए नीतिवर्ती द्वारा क्या नीती की स्वाभाविकता प्रकट करने के लिए की नीती का प्रयोग हुआ है । नाटक में नील इस प्रकार रहे नीति हैं-- वाहि कय-बीकमानी, नी वन हैं हुए नी वन हैं हुए कन कन की उ ऊपर निहार है, कन बीर-बीर का नी किलाने बाने, हुन हुनी पादप मरी हुरान कन मर हैं,

ने मधु जीवन को मधुर बनाने बायी ।

इन गीतों से बाकधेन वातावरण एवं पारिवारिक गुण प्रकट हुए हैं । प्रस्तुत नाटक की मुनिता बाबू गुलाबराय ने लिखी है । उनके पिता यहाँ देना उपयुक्त प्रतीत होते हैं--

‘इस पुस्तक में सभी प्रकार के उच्च, मध्यम और निम्न प्रकृति के पात्र मिलते हैं । रौशन बारा और हीरा में नीच बहत्वाकांक्षी और नृसंज्ञता का परिचय मिलता है और दुधरी और है बहत्वाकांक्षी की ही शान्ति मय संगीत की प्रतिष्ठिति । एक और ब्रजराज एवं बलपति जैसी उदार और आत्मावर्षों के वर्णन होते हैं तो दुधरी और औरंगजेब और रणबुल्ल खां से अज्ञान कराधीन छीम फिटलायी पड़ते हैं । औरंगजेब अपनी छद्मी बहत्वाकांक्षी के प्रभाव से दुधरी भी जाता है । मित्रता की बीट में दुधरी के राज्य हड़प्पी के प्रत्यक्ष रणबुल्ल खां की आत्मीयता में फँस जाते हैं । संसार की दुःख-पाप से घरा है । अन्त में बूढ़ निरक्षर, उत्प्रेषित और आत्मबलिदान का दुष्पर परिणाम फिटलायी पड़ता है । दुःख में आशापाव का संसार होता है ।’ इस प्रकार उद्देश्य और कला दोनों दृष्टियों से प्रस्तुत नाटक निरिक्त रूप से संकट है । पिता की प्रधानता के कारण आधुनिक रंगमंचीय विधा के आधार पर इसे नहीं रखा गया है । उसका मूल चरित्र ब्रजराज हाईस्कूल में हुआ था, पर इसे पाठ्य कीटि में रसना की उपयुक्त प्रतीत होता है । दुःख-विधान और पार्श्व की विजृम्भता तथा चरित्रों की नकल प्रकृति के प्रयोग इस नाटक की पीछे धरीली हैं । आः इसे पाठ्यरूप में ही स्वीकार करता हूँ ।

इस प्रकार स्पष्ट है कि डा० सत्येन्द्र के नाटक ऐतिहासिक चरित्रों पर लिखे गये हैं । वे ऐतिहासिक चरित्र नायकों द्वारा अपने वैयक्तिकता का वैयक्तिक रूप प्रकट करते हैं । उनके नाटक चरित्रों से नहीं रहते हैं । सत्येन्द्र की के नाटकों की पृष्ठ है यह स्पष्ट है कि उनमें एक संकट पाठकवार बाधक है ।

1- गुलाबराय । ‘मुनिता’, मुनिता

(आ) दृश्य नाटक

पुष्पमुमि

नाटक साहित्य का सगुण रूप है। इस दृश्य काव्य में नृत्य, संगीत और अभिनय दृश्य की उल्लिखित सृष्टि को आकषिक रूप प्रदान करते हैं। इस प्रकार नाटक के दो पार्श्व हैं— एक पार्श्व दृश्यात् माध्याम्यों की कला कहता है तो दूसरा पार्श्व रंगमंच-वैशेष्य, नृत्य-संगीत के सहारे विकसित होता है। दोनों में से किसी एक के भी अभाव में नाटक अपने अनाष्ट उद्देश्य में असफल रहता है।

रंगमंच के नाटकों की प्रमुख दृष्टि अभिनयात्मक साहित्य की दृष्टि है। रंगमंच के नियमों का पूर्ण पालन करते हुए साहित्यिक सौन्दर्य की दृष्टि दृश्य नाटकों की विशेषता है। इस प्रकार रंगमंच की कला साहित्य-कला की समयोगिनी बनकर जीवन का उद्घाटन करती है। अभिनय की कला जब साहित्यिक कला का पर्याप्त साहित्यिक परिवेश में करती है, तभी दृश्य नाटक की उर्वरा सम्भव होती है। दृश्य नाटक का प्रेम और प्रसन्न तत्त्व कथावस्तु है। दृश्य नाटक की कथावस्तु विशिष्टता छिप जाती है, जिसपर विचार करना आवश्यक है।

दृश्य नाटकों की कथावस्तु खेयनापूर्ण परिस्थितियों से निर्मित होती है। नाटककार माध्यामिक लेखी का प्रयोग कर कथावस्तु में प्रसरता एवं संक्षिप्तता करता है। वह झोटी-झोटी घटनाओं का चयन नहीं करता। वह कथावस्तु की सम्पूर्ण परिधि में भी नहीं जाता, वह तो केवल विन्दुओं का चयन करता है, किन्तु सम्पूर्ण कथावस्तु सिमट सके। वह कथावस्तु दृश्यविधान के माध्यम से दृश्य रूप ग्रहण करती है।

दृश्य-विधान

दृश्य नाटकों का आरम्भ सरल रंगमंच से होता है । धीरे-धीरे नाटककार का नाट्य-कौशल उसे सहजत बना देता है । कम ऐक्य रंग तथा उनके अन्तर्गत सीमित दृश्य जिनकी संख्या उत्तरोपर कम होता जाता है, दृश्य नाटक के लिए उपयुक्त होते हैं । दो वक्ता दृश्यों के बीच एक वक्ता दृश्य की व्यवस्था का जाता है । असम्भव दृश्यों के दृश्य नाटक में स्थान नहीं दिया जाता । दृश्यों के अन्दर ऐसी अभिनयात्मक स्थितियाँ प्रभावशाली दृश्यों की व्यवस्था रहती हैं, जिनकी छाप दर्शक पर चिरकाल तक रहती है । स्पष्ट है कि दृश्य नाटकों का दृश्य-विधान रंगमंच के उपयुक्त रहता है । उसमें भावपूर्णता के साथ ही अभिनयात्मक स्थितियों का भी समावेश रहता है । भारतीय नाट्याचार्यों ने अभिनय सम्बन्धी अवरोधों को ध्यान में रखकर ही अनेक घटना-दृश्यों को रंगमंच के लिए वर्ण्य माना है । नाटककार दृश्य नाटक में सम्भव दृश्यों का हा सुझा करता है । रंगमंचोप नाटकों में चरित्र-चित्रण भी विशेष महत्त्व रहता है ।

चरित्र-चित्रण

नाटककार कथावस्तु के माध्यम से पात्रों की दृश्यों के समक्ष उपस्थित करता है । पात्रों की संख्या नाटक में सीमित रहती है, जिनका कथावस्तु से निश्चित सम्बन्ध होता है । केवल मनोरंजनायक पात्रों को घृष्टि अपेक्षित नहीं । नाटक में प्रत्येक पात्र की स्थिति दीवाल की ईंट के समान महत्त्वपूर्ण है । नाटक में नायक, प्रतिनायक तथा सहायगी नायक की व्यवस्था रहती है । पात्रों का सुझा नाटककार ही ठीक से करता है न कल्पना विहारी कवि नहीं होते हैं । कभी-कभी वात्मावी के प्रतीक पात्र भी मंच पर लाये जाते हैं, जहाँ वातावरण ही प्रधान रहता है, जो सिमित कर पात्र में केन्द्रित हो जाता है । नाटक के पात्रों में प्रभा वत करने की क्षमता

चरित्र का सम्बन्ध व्यक्तित्व से होता है, उस दृष्टि से भी मनोविज्ञान की आवश्यकता होती है। मनोविज्ञान प्रभाव तथा संस्कार दो पक्षों पर आधारित होता है। ये दोनों कुछ तथा कुछ पूर्ण स्थितियों में भी मनुष्य का साथ नहीं छोड़ते। संस्कार कक्षा प्रभाव में से कोई एक शिथिल होता है, तो पात्र का चरित्र सीधा रस्ता में विकसित होता है—इसके विपरीत यदि दोनों में से कोई कम नहीं होता तो पात्र दोनों के बीच उलझकर अनिर्णीत स्थिति में रहता है। यहां अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। यह अन्तर्द्वन्द्व पात्रों के मानसिक पार्श्वों को स्पष्ट करने में सहायक होता है। मनोविज्ञान में हुआ पात्र हा नाटक में स्वाभाविकता छा सकता है। इस प्रकार चरित्र-चित्रण की स्वाभाविकता नाटक में पूर्ण रूप से ब्यपन्न है।

सम्वाद

दूरय नाटकों के लिए सम्वाद ज़रूरी हुए और संक्षिप्त होती गई। कम शब्दों में अधिकतम भाव स्पष्ट करने वाली भाव-व्यंजक शैली का प्रयोग नाटक में होता है जिससे दृश्य पर पात्र को सम्पूर्ण रूप पड़ सके। सम्वादों का स्वाभाविक होना ब्यपन्न है— इसी स्वाभाविकता की मांग के कारण नाटकों से पद्य का निष्कासन हुआ। स्वगत कथन तथा आकाश-वाचिज जैसे प्राचीन प्रयोगों का भी बहिष्कार स्वीकार कर दिया गया, क्योंकि उनसे स्वाभाविकता में बाधा उपस्थित होती थी।

सम्वाद भावव्यंजक के साथ ही मनोरंजक भी रहते हैं। मनोरंजकता उन्नीस रहे ताकि आस्वाभाविकता का दृष्टि न हो। संस्कृत नाटकों में 'विद्वत्' एक पात्र ही इसके लिए रखा जाता था। कम

विनीत व्यंग्यादि के लिए कथावस्तु से सम्बद्ध एक दो पात्रों को रखा जाता है। नाटकों में अरुण का सामग्री प्रदान करने वाला कोई पात्र रहना हो चाहिए।

सम्बन्धी की भाषा पात्रानुसृत रहनी चाहिए। भाषा की पात्रानुसृतता से अभिप्राय पात्रों के स्वभाव, शिक्षा तथा सामाजिक जीवन की अभिव्यक्ति से है। जाति, पेशा तथा काल का प्रभाव पात्र की भाषा पर रहता है। उनका अभिप्राय यह नहीं कि सभी पात्र जल-जल भाषा बोलें हैं। नाटक की सम्पूर्ण सम्बन्धना का एक सा प्रभाव न पड़ने के लिए नाटक की भाषा एक-सी होनी चाहिए, यह उसका स्तर पात्रों के अनुसार होना चाहिए। एक शिक्षित पात्र और एक ग्रामीण पात्र की भाषा के शब्दप्रयोग तथा कथन में अन्तर रहना अपेक्षित है। इसी प्रकार गम्भीर तथा विनीत पात्र के स्वभाव का भी प्रभाव उसके द्वारा प्रयुक्त भाषा में रहता है। मुख्य नाटकों के लिए नाटकीय स्तर भी एक महत्वपूर्ण तत्व है।

नाटकीय स्तर

नाटकों में सैतों की अवतारणा एक निश्चित उद्देश्य से होती है, जो मुख्यनाटकों की सफलता के लिए अनिवार्य है। उनका मुख्य ध्येय अभिनेताओं तथा प्रस्तुतकर्ताओं की सुविधाओं को बढ़ाने का है। इनसे मंच सामग्री, पात्रों की वैश्वरूपता तथा अभिनय की गतियों का ज्ञान स्पष्ट हो जाता है। कहना न होगा कि नाटकीय सैतों से दिग्दर्शक का कार्य सहज हो जाता है तथा अभिनेताओं का परिष्कृत भाषा रह जाता है। रंगसैतों का दायित्व रंगभूमि की व्यवस्था से है। उनकी सहायता से रंगभूमि का स्पष्ट चित्रण हुआ रूप स्थान में आ जाता है। इनसे पात्र का जीवन स्तर तथा स्वभाव स्पष्ट हो जाता है। इस प्रकार मंच व्यवस्था तथा पात्रविकास की दृष्टि से ही नाटकीय सैतों की नाटक में रखा जाता है।

रंग सैकतों का वाचित्व अभिनय में सहायता करने से मां है । इनसे नाटककार पांच-बांच में पात्रों के हाव-भाव, पैर-पुंजा, उठने-बैठने चलने की रीति तथा उनकी भाव-मंगिमा का स्पष्टीकरण करता है । यह अभिनयात्मक सैकत आंगिक तथा सात्विक अभिनय की सहायता प्रदान करने वाले होते हैं ।

जाहार्य अभिनय के लिए मां सैकत रहते हैं । इनका संबंध रूप कल्पना से मां है । इनसे पात्र की आयु तथा वाङ्मय-पाकृति स्पष्ट होती है ।

सैकतों द्वारा कथावस्तु की दुःखता मां स्पष्ट होती है । उन्हे स्थलों में, जहां वर्णन की आवश्यकता होता है, सैकतों द्वारा सिद्धता का जाता है । दूसरे शब्दों में इनके द्वारा कथावस्तु में प्रवाह तथा समीपता का संसार होता है । सैकतों का प्रयोग उन तमाम स्थितियों को स्पष्ट करने के लिए भी होता है, जिनका स्पष्टीकरण कर्मापकर्मों कथवा अन्य नाटकीय प्रयत्नों द्वारा सम्भव नहीं होता ।

दृश्य नाटक जनप्रभावी होते हैं । व्यक्ति, वर्ग, समाज तथा राष्ट्र के उत्थान की क्षमता होती है । यह कार्य नाटकों में उद्देश्य, स्वाभाविक चित्रण तथा नैतिक दृष्टिकोण का सैकत पैकर ही पूरा होता है । नाटक के रंगमंच पर एक और संसार रहता है तो दूसरी ओर अपनी परिस्थितियां एवं समस्याएं रहती हैं । नाटक की अपना रूप स्पष्ट करने के लिए रंगमंच की नितान्त आवश्यकता है ।

वाच रंगमंच पर स्वाभाविकता की मांग है । मंच सज्जा के सुनहले दिन व्यतीत हो नये । वाच का जीवन ही मंच पर सदा है । मंचसज्जा है जीवन की सम्मेलना की क्षमता नहीं होनी चाहिए । स्वाभाविकता के साथ प्रभावी-स्वाभाविकता नाटकीय रंगमंच के लिए नितान्त अपेक्षित है । अभिनय नाटक में रंगमंच की इस स्वाभाविकता के साथ ही पैर-पुंजा का अध्ययन.

संगीत, प्रकाश व्यवस्था तथा विविध भावों का प्रदर्शन मो रखता है ।

'ध्रुव स्वामिनी' नाटक

दृश्य नाटकों का विधा के नाटकों में 'ध्रुव स्वामिनी' नाटक का प्रारम्भिक महत्त्व है । इसका दृश्य-विधान श्री जयशंकर प्रसाद ने रंगमंच की सीमाओं को ध्यान में रखकर किया है ।

दृश्य-विधान

'ध्रुव स्वामिनी' में तीन जंजीर दृश्य है । काश्मार के पास रामगुप्त का शिविर ब पड़ा है । प्रथम दृश्य यहाँ शिविर के पिछले भाग में घटित होता है । मंच सामग्री, बितान, तम्बे, रस्सा, ढोरियाँ, कुंज, जलधारा, छता की ढालियाँ आदि हैं । द्वितीय दृश्य स्तराज के दुर्ग के दालान में घटित होता है । तिब्बती ढंग के दृश्यपट्टों में बांगन, दालान, बयारियाँ, छतारें और पौधे बने होने का निर्देश है । तीसरा दृश्य मो एक दुर्ग के भीतरी प्रकृष्ट में घटित होता है । स्पष्ट है कि कार्य स्वयं का दृष्टि है 'ध्रुव स्वामिनी' नाटक का दृश्य विधान रंगमंच की सीमाओं के अन्तर्गत जाता है ।

नाटक में कुछ दृश्य कथावस्तु-से प्रतीत होते हैं। जिसपर नाटक के प्रथम दृश्य में कुबड़े, बिंबड़े और बाने की स्थिति बहुत सुरुचिपूर्ण नहीं है, वह मुख्य कथावस्तु से सम्बन्ध भी प्रतीत नहीं होता । इसमें केवल रामगुप्त की कलीकता उभरती है । यों नाटकीय कथावस्तु इन कतिपय दृश्यों को छोड़कर संचालित है और दृश्य विधान की दृष्टि से तो अभिनेय है ।

पात्र विधान

‘द्रुवस्वामिनी’ नाटक में द्रुवस्वामिनी और कौमा प्रधान स्त्री पात्र है । परिचारिकाओं और नर्तकियों को मिलाकर नाटक में स्त्री पात्रों की संख्या लगभग दस है । पुरुष पात्रों में रामगुप्त शिखर स्वामी चन्द्रगुप्त, शंकराज और सिंगल प्रमुख हैं । सहायक सामन्त कुमार और खिड़के पड़वों बाने आदि पात्रों को मिलाकर पुरुष पात्रों का संख्या लगभग दस है । इस प्रकार सम्पूर्ण नाटक में लगभग बीस पात्र हैं । दो राज्यों के संबंध को देखते हुए पात्र संख्या अधिक नहीं है ।

पात्रों का चरित्र-चित्रण मनोवैज्ञानिक है । पात्रों के मनोविज्ञान के विकास पर ही नाटककार का विशेष ध्यान है । कथावस्तु का उद्घाटन पात्रों के चरित्र-विकास के साथ ही होता है । स्पष्ट है कि पात्र विधान की दृष्टि से नाटक अभिनेय है ।

संवाद विधान

द्रुवस्वामिनी की देखती इस नाटक के प्रारम्भ में स्पष्ट की जाती है । एक सद्गुणधारिणी स्त्री द्रुवस्वामिनी की गतिविधि का निरीक्षण करते हुए उसके साथ है । द्रुवस्वामिनी के निराश होने पर वह उसका मनोबल बढ़ाती है ‘देखि यह बल्लरी जो करनैं केँ सीप पहाड़ी पर चढ़ी है, उसकी नन्हीं-नन्हीं पंखियों को ध्यान से देखने पर बाप समझ जाईगी कि वह काई की जाति की है । प्राणों की दमता बढ़ा देने पर यही काई जो बिहलन बनकर गिरा सकती थी, अब दूसरों की ऊपर चढ़ाने का अवलम्ब बन गयी है ।’

पात्रों को दो विरोधी परिस्थितियों में रखे पर, जहाँ वे अपने संस्कार तथा प्रभाव के बीच निर्णय नहीं कर पाते, बान्तरिक संघर्ष की स्थिति उत्पन्न होती है। इस नाटक में सभी प्रधान पात्रों के साथ इस प्रकार की परिस्थितियाँ हैं, जिनका स्पष्टीकरण संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व पर विचार करते समय ही सकता है। इस नाटक का प्रत्येक पात्र सज्ज है तथा एक-दूसरे पात्र की व्यंग्यपूर्ण उधर पैता है। प्रतिहारी द्वारा रामगुप्त के विषय में पूछे जाने पर बुवस्वामिनी का उत्तर इस प्रकार है—
प्रतिहारी —‘परम यट्टारक क्यार आर हैं क्या?’

बुवस्वामिनी —‘धेर बाँकल में तो छिपे नहीं है पैसो किसी कुंज में छड़ी।’

इस प्रकार के सम्वादों से पात्रों के चरित्र पर प्रकाश पड़ता है।

‘बुवस्वामिनी’ नाटक के पात्र अपने स्वभाव के अनुसार ही कथोपकथन करते हैं। रामगुप्त के चरित्र के अनुरूप ही उसके कथन आत्मविश्वास से रहित कायरतापूर्ण है, जब कि चन्द्रगुप्त के कथन वीरता प्रकट करने वाले हैं। उनमें गौरव तथा नैतिकता है। ‘बुवस्वामिनी’ के सम्वाद स्वाभिमान से युक्त हैं। शकराज का दम्भी व्यक्तित्व है, जहाँ उसके सम्वादों से उसका दम्भ प्रकट होता है। शिखर स्वामी अत्यधिक स्वाधी प्रकृति का बालाक व्यक्ति है। रामगुप्त उसको बुद्धि की सराहना करता है, ‘बाबू क्या कहा तुमने सभी तो लौग तुम्हें नीतिशास्त्र का बुद्धस्पति समझते हैं।’ पूती शिखर-स्वामी की प्रशंसा बुवस्वामिनी के शब्दों में इस प्रकार है, ‘आमात्य तुम बुद्धस्पति ही बाहे छु, किन्तु पूती होने से ही क्या मनुष्य छु नहीं कर सकता? जब चन्द्रगुप्त के पुत्र की पहचानने में तुमने छु तो नहीं की? विद्यालय पर छु है किसी दूसरे की तो नहीं बिठा दिया।’ इस उक्ति को बुद्धमता से रामगुप्त तिरछिटा जाता है। इस प्रकार के तीव्र व्यंग्यनाप्रधान वाहिरत्व तथा पात्रांशु सम्वादों का प्रयोग ‘बुवस्वामिनी’ नाटक में किया

नाटक का सबसे निरीह स्त्री पात्र होता है जो सब्ज हो दर्शकों का सहानुभूति प्राप्त कर लेती है । शंकराज अपने स्वाधेतिदि के लिखसरे कृत्रिम प्रेम प्रदर्शित करता है । वह कौमा को पाषाणों फेंकता है । यहाँ कौमा का उच्च कौमा के बान्तरिक दम्ब पर प्रकाश डालता है, 'पाषाणों ! हाँ राजा पाषाणों के भीतर में कितने मधुर प्रीति बहते रहते हैं, उनमें मदिरा नहीं, शीतल जल की धारा बहता है । प्याहों की तृप्ति ।'

इसी प्रकार तृतीय अंक में कौमा, चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के कथौफकथन संक्षिप्त, सुस्त और प्रभावशाली हैं । स्पष्ट है कि प्रस्तुत नाटक के कथौफकथन रंगमंचीय हैं ।

संघर्ष तथा दम्ब

सम्पूर्ण नाटक पर संघर्ष की कल्पनाती हाया फैली हुई है । यह संघर्ष राज्य तथा ध्रुवस्वामिनी को केन्द्र में रखकर है । चन्द्रगुप्त द्वारा प्रदत्त राज्याधिकार और अपनी बाहुदत्त पत्नी को चन्द्रगुप्त गृहकलह की शान्ति के लिए रामगुप्त को प्रदान करता है । नाटक के अन्त में चन्द्रगुप्त को अपने इस त्याग में कायरता का भाव प्रतीत होता है । इसी स्थल पर उसका बान्तरिक दम्ब उभरता है । ध्रुवस्वामिनी चन्द्रगुप्त से प्रेम करती है, उसने चन्द्रगुप्त को अपनी बाहुर्वाँ में बस लिया, वह उस बलि बाछिगन की अनुमति खान्द में प्रकट करती है, 'कितना अनुमतिपूर्ण था वह एक राजा का बाछिगन । कितने सन्तीव है मरा था, नियति ने कक्षात भावने वाली हू है तपी हुई मनुष्य की चित्तिय के निर्जन है सार्यकाठीन हीतल बाकाह है भिला दिया है जीव (दुःख पर उगली रखकर) इस वक्त स्थल में की दय है क्या ? अब अन्तरंग हाँ करना चाहता है तो ऊपरी मन ना क्यों कलहा देता है ।'

कौमा रामराज को चाहता है । रामराज ध्रुव स्वामिनो को पाकर कौमा का तिरस्कार करता है । कौमा का धर्म पिता मिहिरदेव उसे अपने गय करने को कहता है । पिता तथा प्रेमा में किसी प्रधानता का जाय, उस अनिर्णीत स्थिति में कौमा का हृन् प्रकट होता है (शान्तरूप)
 'तोड़ छाड़ पिता जा ? मैंने जिसे अपने आंसुओं से साँचा वह। डुलार मरा बल्लर। मेरे आँत बन्द कर करने में मेरे हाँ पैरों से उलफ गया है मे हुँ एक फटका उसका हरा-हरा पत्थियां कुछ जायँ और वह हिन्न होकर झुल में लोटने लगे ? न ऐसा कठोर जाता न दो ।'

नाटक का सम्पूर्ण सुताय एक संघर्ष पूर्ण है । मंदा, ध्रुव स्वामिनो, पुरोहित, समंतकुमार सभी चन्द्रगुप्त का पदा ग्रहण करते हैं । इसी स्थल पर नाटक का चरम सीमा है जहाँ रामगुप्त का वध होता है और चन्द्रगुप्त राज्य तथा ध्रुव स्वामिनी को प्राप्त करता है इस प्रकार संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व की स्थितियाँ नाटक की अभिनयता उभारने में सहायक हैं ।

वाकस्मिकता

नाटक में कथकार उत्पन्न करने के लिए सर्व अभिनयता प्रकार के लिए वाकस्मिक स्थितियों का विशेष महत्व है, इनसे नाटक में त्वरिता और प्रकृता उत्पन्न होती है । ध्रुव स्वामिनी नाटक में इस प्रकार के लोक स्थल हैं । उदाहरणार्थ कुछ स्थल नीचे दिये जाते हैं :

ध्रुव स्वामिनी वात्महत्या करना चाहती है, इससे मयमात होकर रामगुप्त फलायन कर जाता है । इसी समय सहसा प्रकट होकर चन्द्रगुप्त ध्रुव स्वामिनी को बचाता है ।

सिंगल है आगमन का रक्तराज को प्रतापना है । यह प्रतापित अन्तराल में कोमा से वातीलाप करता है, इसी समय अचानक सिंगल प्रवेश करता है ।

मन्दाकिनी सहसा प्रवेश कर ध्रुवस्वामिनी को विषय का बधाई देती है^२ ।

इस प्रकार जैसे आकस्मिक स्थितियों द्वारा नाटक का अभिनयता में चार चांद लगाए गए हैं ।

रंग सूचनाएं

नाटक में रंग सूचनाएं मंचीय व्यवस्था और अभिनय मुद्राओं को निर्दिष्ट करने के हेतु रखा गया है । इनसे नाटक में प्रयोज्यता और अभिनयता दोनों की सहायता प्राप्त होती है । मंचीय व्यवस्था में सम्बन्धित सूचनाएं तो इस नाटक में हैं ही, अभिनय के चारों पैरों—आंगिक, वाचिक, आचार्य और नाट्यिक पर जो पर्याप्त प्रकाश डाला गया है । हाथ जोड़कर, हृदय पर हाथ रखकर, बिटुन फड़क कर बैठता है, उठकर दोनों हाथ फड़कता है, उठकर झंझटें हरे । और कोमा के सिर पर हाथ रखकर वादि निर्देश अभिनय को स्वाभाविक बनाते हैं । इसी प्रकार दांत पिलाकर विषय प्रकट करना, उदासी को मुस्कराहट, मुँकलाकर, सम्प्रम है, रिनगमय दृष्टि है और उत्पुङ्गता है वादि सूचनाएं सात्विक अभिनय को उभारती हैं । स्पष्ट है कि नाटक को अभिनय बनाने में इन रंग सूचनाओं का विशेष हाथ है ।

१- अंक २

२- अंक ३

भाषा तथा गीत योजना

इस नाटक की भाषा भी जयशंकर प्रसाद ने अपने अन्य नाटकों की तरह ही रखा है। भाषा के सम्बन्ध में पात्रों के मनोवैज्ञानिक स्तर का ध्यान वे नहीं रखते। उनके सभी पात्र एक-सी भाषा बोलते हैं। भुवनामिनी को भैया में संलग्न परिचारिका सन्ध्या होने का स्माचार निम्न भाषा में देता है -- 'देवि सायंकाल हो चला है, वन-पतियाँ शिथिल होने लगी हैं, देखिए ना व्योमविहारी पतियाँ का कुण्ड भा अपने नौड़ों में प्रसन्न कौलाहल से लोट रहा है क्या भीतर चलने की भा इच्छा नहीं है।' भाषा का यही स्तर उनके सभी पात्रों का है। भाषा की कठिनता के कारण ही उनके नाटक अभिनयता की दृष्टि से शिथिल हो जाते हैं।

इस नाटक में गीतों की योजना इस भाँति है। मन्दाकिनी तथा कौमा की स्त्री पात्र इस नाटक में गीत गाते हैं। प्रथम अंक में जिन आठ पंचितयों की मन्दाकिनी ने गाया है, वे पारसी नाटकों की परम्परा की हैं। चन्द्रगुप्त के अभियान पर भी मन्दाकिनी गाती है 'पेरों के नीचे जलवार हों, बिजली से उनका डेह चले संकीर्ण कुमारी के नाच, शत-शत करने के मेल चले।' सीलह पंचितयों का एक लम्बा गीत सामंत कुमारी के साथ यहाँ मन्दाकिनी गाती है।

द्वितीय अंक में प्रेम से निराश कौमा का दुःख गीत के रूप में फुट पड़ता है...

१- अंक १, पृ० १६

२- अंक प्रथम, पृ० ३४

यौवन । तेरी बँकल छाया ।

उसमें बैठ घुंटा पर पो लुं जो रस तु है लाया ।

मेरे प्याले में मद बनकर कब तु छली समाया ॥^१

शकराज के दरबार में नर्तकियों का गीत रखा गया है।

नाटक में कुल चार गीत हैं, जो या तो नाटकाय वातावरण का सृष्टि के लिए रीं गये हैं जयवा पात्रों के मनोगत भावों को स्पष्ट करने के लिए ।

इस प्रकार ध्रुवस्वामिनो नाटक रंगमंच का समस्त सीमावर्ती के अन्दर रहकर पूर्ण अभिनेय है, इसका मंचन डा० रामकुमार वर्मा के संस्करण में प्रयाग विश्वविद्यालय, हिन्दी विभाग द्वारा किया जा चुका है ।

डा० रामकुमार वर्मा

~~-----~~

परिचय

साहित्यिक रंगमंचाय नाटक लिखने में युग प्रवर्तक नाटककार डा० रामकुमार वर्मा हैं । पारंपरागत नाट्य शिल्प से प्रभावित भारतीय वातावरण के नाटक लिखने वालों में अग्रणी हैं । इनके नाटकों में रंगमंच का गुण विशेष रूप से रहता है । उनके नाटकों के मंचन एक नैतिक वातावरण की सृष्टि करते हैं । उनके पात्र आदर्श संस्कृति के पाठक हैं, पर वे यथार्थ जीवन से दूर नहीं हैं ।

डा० वर्मा के नाटकों में उनके माय पात्रों के साथ संघर्ष होते हैं । उनके पात्रों में बँकला, तीव्रता तथा कार्य व्यापार की

~~-----~~

१- अंक २, पृष्ठ ३७ ।

उद्घाटित करने की क्षमता रहता है। कथानक का प्रभाव तथा चरित्रों का विकास उनके नाटकों में सन्तुलित रहता है। उनके नाटकों की सफलता का कारण उनकी प्रभावपूर्ण नाटकीय शैली की है। उनकी शैली में रोचकता, प्रभावोत्पादकता के साथ ही पात्रों की मनोवैज्ञानिक स्तर पर विकसित करने की क्षमता भी है। चरित्र-चित्रण स्वभाविक तथा वातावरण के अनुकूल होता है। भाषा पात्रों के मनोभावों के अनुसार है।

उनके नाटकों की सफलता जिज्ञासा एवं कुतूहल में भी रहती है। वे परिस्थिति एवं पात्रों की बातचीत के द्वारा घटना में कुतूहल की सृष्टि करते हैं। उनके पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व भी इसी अवसर पर उभरता है। वे बाह्य एवं आन्तरिक संघर्ष चित्रित करने वाले कुशल कलाकार हैं। उनके नाटकों पर रामचरण महेन्द्र के विचार इस प्रकार हैं—“उनके सभी नाटकों का रंगमंच पर सफलतापूर्वक अभिनय हो सकता है। डा० वर्मा की सारंगभिता प्रभावपूर्ण नाटकीय शैली पाठक एवं दर्शक दोनों की आकृष्ट करने की क्षमता रखती है। इतिहास, कल्पना और काव्यगुणों के सम्मिश्रण के बने ये नाटक बड़े ही रोचक एवं प्रभावोत्पादक हैं। तत्कालीन सांस्कृतिक पृष्ठभूमि पर पात्रों के चरित्रों में जो मनोवैज्ञानिक पुट दिया है, वह इन नाटकों की स्थान प्रदान करने में बहुत बड़ा हाथ बन गया है।”

उनके नाटक अभिनेय हैं, यह सभी स्वाकार करते हैं। उनका इस सफलता में भाषा का बहुत बड़ा योगदान है। उनकी भाषा का सफलता पर महेन्द्र जी ने लिखा है—“अभिनय के दृष्टिकोण से अपने पात्रों

के मुख से उनकी भाषा नहीं होनी है, बल्कि अत्यन्त स्वाभाविक रूप से प्रस्तुत की है। जो पात्र जिस वातावरण में श्वास लेता है, उसी वातावरण के अनुरूप भाषा, मनोविज्ञान, आचार-व्यवहार, संघर्ष इत्यादि की व्यञ्जना की है। वे कल्पना के व्योम में चिह्नार को औषात वास्तविकता का जौन नाटकों में आवश्यक समझते हैं। रंगमंच तथा उसकी आवश्यकताओं का ध्यान उन्हें सदैव रहता है। कुछ नाटकों में उन्होंने अपने रंगमंच का चित्र भी प्रदान किया है^१।

डा० वर्मा के नाटक भारतीय संस्कृति के शक्तिशाली अंग हैं। भारतीय संस्कृति तथा मानव मनोविज्ञान की अभिव्यक्ति उनमें होती है। उनके नाटकों में संगीत का प्रयोग नाटकीय मोड़ उपस्थित करने के लिए कथावस्तु के विकास में सहायक बनकर प्रयुक्त हुआ है। जीवन को स्वाभाविकता से परिपूर्ण उनके नाटक हिन्दी नाटक साहित्य की निधि हैं।

नाट्यकृतियाँ

डा० वर्मा ने 'जौहर की ज्योति', 'विजयपर्व', 'कला और कृपाण', 'नाना फड़नवीस', 'महाराणा प्रताप', 'अशोक का शोक', 'सारांग खर' शीर्षक सात ऐतिहासिक नाटक लिखे हैं तथा 'पृथ्वी का स्वर्ग' एक हास्यपूर्ण सामाजिक नाटक भी लिखा है। इस प्रकार वर्मा तक अपने आठ नाटक तथा सौ से ऊपर विभिन्न विधा तथा विचार्यों के स्कान्कियों की रचना की हैं। आप प्रतिभाशाली जीवन्त कलाकार हैं। आपकी ऐतनी वर्मी प्रौढ़ है। उससे हिन्दी साहित्य को बहुत कुछ वाशा है। यहाँ उनके 'जौहर की ज्योति', 'कला और कृपाण' और 'नाना फड़नवीस' नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत किया जा रहा है।

'जोहर की ज्योति'

कथावस्तु

इस नाटक की कथावस्तु का विस्तार लगभग दो दशकों में है। मारवाड़ के महाराजा जसवन्त सिंह की मृत्यु बीरंगजेब के हठ के कारण हुई। उस समय जसवन्त सिंह का महारानी श्रीमहामाया के गर्भ में अज्ञात सिंह था। नाटक के प्रथम अंक में अज्ञात सिंह बालक थोड़े पर सवार हो सकता है तथा झौटो-सी तलवार धारण कर सकता है। यही बालक अजीतसिंह पाँचवें अंक में युवक है, जो महामन्त्री दुर्गादास की भी दम्प के लिए आमंत्रित करता है। इस समय उसका अवस्था बास वर्ष से कम नहीं होगी। इस प्रकार अजीतसिंह के बचपन से युवा होने तक की कथा इस नाटक में है।

एक ही संस्कृति किन्तु विभिन्न वातावरणों में इस नाटक के दृश्य दिल्ली, मेवाड़, मारवाड़ तथा पुननगर के दुर्गों में घटित होती हैं। श्री महामाया तथा राजकुमार की बीरंगजेब की काठी हाथा से दूर रखा जाय यही दुर्गादास की अभिप्रेत है। नाटक में पाँच अंक हैं।

दृश्य-विधान

प्रथम दृश्यांक दिल्ली में मारवाड़ राज्य के एक महल का है। काये व्यापार महल के एक कक्ष में सम्पन्न होता है, जिसमें राजपूती वीरता की प्रकट करने वाले दो-चार चित्र हैं। कक्ष में बाहिनी और बायीं ओर दो द्वार हैं। मंच पर अधिक सजावट नहीं है तथा प्रकाश सन्तुलित है। अतः दृश्य सरल है। दूसरा दृश्य मारवाड़ राज्य के दरबार में घटता है। प्रथम दृश्य के पीछे मैपक के आगे इस दृश्य की सजाया-जा सकती है। तीसरा दृश्य दुर्गादास के शिविरों का है। दो अंक दृश्यों के

बीच में किसी बड़ दृश्य को न रखने से इस दृश्य का प्रस्तुताकरण कठिन है । इसका ध्यान नाटककार को है अतः उन्होंने सौत दिया है -- 'दूर के पर्वों पर शिविर होने का सौत ।' इस प्रकार यह दृश्य फुट करना सहज हो गया । चौथा दृश्य लुनी नदी के किनारे एक कक्षा में घटित होता है । यह कक्षा प्रथम दृश्य को मंच सामग्री का प्रयोग कर जाताना से सजाया जा सकता है । नदी तन्वन्धो माधवातायन से प्रदर्शित किये जा सकते हैं । पाँचवां दृश्य मा इसी कक्षा में सजाया गया है । नाटककार दृश्यविधान में सजग है, और मंचांश लोमाजों का ध्यान रखकर दृश्य प्रस्तुत कर रहा है । दृश्य विधान पूर्ण रंगमंचांश है ।

पात्र योजना

इस सम्पूर्ण नाटक में कुल सत्रह पात्र हैं । इनमें बारह पुरुष तथा पाँच स्त्री पात्र हैं । पुरुष पात्रों में पाँच पात्र सामन्त तथा प्रहरी हैं । सामन्तों की उपस्थिति राजसिंह के दरबार में होती है । कथावस्तु के साथ सभी सामन्तपूर्ण सम्बद्ध प्रतीत नहीं होते । दो सामन्तों से भी प्रमाधान्बुद्धि में कमी न रहती । चार सामन्तों से दृश्य की गरिमा अवश्य बढ़ती है । नाटक में दुर्गादास, विजयसिंह, रणजकड़ों और जजीतसिंह मुख्य पात्र हैं । औरंगजेब के दरबार तथा बाहर भी दुर्गादास का चरित्र उद्घाटित करने में अवसरों को प्रसुत पात्र हैं । राजसिंह औरंगजेब की भेद नीति को प्रकट करने में सहायक पात्र है ।

स्त्री पात्रों में महामाया, बानू, बायशा और तेजकुंवरि, जो शहजादा अकबर की पत्नी हैं, कुमशः महत्वपूर्ण स्थितियाँ हैं । शहजादा अकबर तथा तेजकुंवरि के चरित्रों द्वारा औरंगजेब की कठोर नीति का स्पष्टीकरण होता है । पात्र विधान सरल तथा उपादेय है । पात्र एक-दूसरे के चरित्रों का उद्घाटन करते हैं तथा कथावस्तु का विकास करने में सहायक होते हैं ।

पात्रों का विकास मनोविज्ञान के आधार पर हुआ है ।
 अपने संस्कारों से प्रभावित पात्र प्रभाव से दबते नहीं हैं । हिन्दू तथा
 मुसलमान दो संस्कारों के पात्र एक साथ रहते हैं । उनमें संस्कारों का
 प्रभावना हा दृष्टव्य है । राजपूतों संस्कार भी पात्रों में है । दुर्गादास
 तथा अजातशत्रु का संबंध संस्कारों के प्रभाव से ही उभरता है । प्रभाव
 से परिवर्तित पात्र शहजादा अकबर हैं । इस प्रकार पात्र योजना मनोवैज्ञानिक
 तथा उद्भूत है ।

सम्वाद

डा० कर्मा के नाटकों का सफलता का श्रेय उनके सम्वादों
 को भी है । उनके सम्वादों में सजीवता, प्राणवत्ता तथा स्वाभाविकता
 रहती है । सम्वादों का कुटीलाफ नाटक के प्रारम्भ से ही देता जा सकता
 है । प्रथम दृश्य में ही दुर्गादास विजयसिंह को मुगलों के विरुद्ध लड़ने के
 लिए तैयार है—

दुर्गादास

‘यह सत्य है, किन्तु मुगल शासकों ने अपना राजनीति को
 तेव बार से जैसे राजपूतों की शक्ति के फंदा काट दिया है और वे अपने-अपने
 राज्यों में निश्चिन्त पड़े हैं ।’

विजय

‘किन्तु क्यापति । बार बार जितनी ही तीखी हो, हमारी
 शक्ति के फंदा नहीं काट सकती, उन्हें जबरन ही कर दे । और मैं आपको
 विश्वास दिलाता हूँ कि वे जबरन फंदा आपके उत्साह के कंकणवात से जैसे
 गतिहीन होने के लिए वास्तव ही उद्यत हैं ।’

ये सम्वाद नाटक के प्रारम्भ में हैं । इनमें पार्श्वों के चरित्र की स्पष्टता के साथ ही कथावस्तु के विकास की भी सम्भावनाएं परिलक्षित होती हैं । इसी प्रकार के सम्वाद उस नाटक में सर्वत्र हैं ।

जालंकारिण प्रयोग के होते हुए भी सम्वादों की भाषा में अप्रष्टता नहीं जानी जाया है । भाषा में पार्श्वों का व्यापारिकता का विशेष ध्यान रखा गया है । दुर्गादास भारतीय संस्कृति तथा हिन्दुत्व का नायक सैन्यापति है, अतः उसकी भाषा में इन गुणों का कलक है--"बारबार विजयगिंह । आज शक्ति का पराकाश है । मुगल सेना के महासागर में राजपूतों की बड़बानल की भांति काये करना है । क्या यह कर सकौंगे ?"

अहमदशेख औरंगजेब का घर है । उसकी संस्कृति तथा समाज उई भाषा से निर्मित है । अतः उसका भाषा में नाटककार ने उसके जातीय गुणों का स्थापन रखा है--

"हज़र, कबत की बात न पूछिए । यह तो हम लोग हैं कि कबत के पीछे परेशान रहते हैं , लेकिन आप जैसी हस्तियों के ज़रसाये तो कबत में गुलाम की तरह परवरिश पाता है । कबत तो हज़र । इन्तज़ार करता है कि जब आपकौई बात अपनी ज़ुबान-मुबारक से फारमायें और कबत उसे पूरा करे ।"

औरंगजेब की पीली शहजादा अकबर की लड़की बानी पर हिन्दू तथा मुगल दोनों संस्कृतियों का प्रभाव है । अतः उसकी भाषा उपर्युक्त दोनों उदाहरणों के बीच की है --

बानी -- "(बीच ही में) आलमगीर औरंगजेब का तानदान क्यों कहती है?

जहांगीर अकबर का तानदान कह । शाहशाह अकबर ने पहचाना था कि इन्सानकी सबसे ऊँचा है । हिन्दू और मुसलमान इन्सानियत के लिये हैं, इन्सानियत के टुकड़े हैं नहीं ।"

उपसृक्त उदाहरण यह स्पष्ट करते हैं कि डा० वर्मा के इस नाटक की भाषा पात्रानुसृत ही नहीं, अभिनयता उभारने में सक्षम भी है। उनके सम्वाद तथा उनकी भाषा दृश्यनाटकों के लिए सर्वाधिक उपयुक्त है, यह निर्विवाद है।

स्वगत कथन

यह नाटक सीधा रस्ता में विकसित होता है। अन्त के लिए अधिक जनकाश नहीं है। अन्तिम अंक में दुर्गादास तथा अज्ञात के बीच बाह्य संघर्ष का अच्छा उदाहरण नाटककार ने रखा है। शाहजादा बानी अज्ञात से प्रेम करती है। वह राजपूत भां तथा मुसलमान पिता की सन्तान होने से अज्ञात से विवाह नहीं कर सकती। दूसरा कारण यह भी है कि दुर्गादास अज्ञात की राजपूतों शक्ति का केन्द्रविन्दु बनाना चाहते हैं। इन कारणों से बानी अभिज्ञ है, अतः उसने अन्त उत्पन्न होने का सम्भावना है ही और इसे स्पष्ट कर नाटककार ने स्वगत के माध्यम से पात्र के हृदयगत भाव स्पष्ट किए हैं।

प्रथम अंक में अहमदनगर के कौ जाने पर दुर्गादास का स्वगत कथन है जो सीधा है। चौथे अंक में जायसाबानु अपना सत्ता सफलता की भारती बजाने में जाती है। वह कैलाह रह जाता है, तो अज्ञात के प्रति जाने विचार पकट करती है—“(आनन्द से विह्वल होकर) बाज रातमर भारती आरंगी।”

इस प्रकार अवसर पर स्वगतों के माध्यम से नाटककार ने संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्वों को स्थान दिया है।

नाट्य छैत

नाटक में नाट्य छैतों के द्वारा रंगमंचीय कला को उभारने का प्रयास इस नाटक में है। दृश्यों की वास्तविकता के लिए

‘दिल्ली में माखाड़ राज्य का महल विधुत के मन्द प्रकाश में डूर बिताया पड़ता है । प्रकाश शनैः शनैः बन्द्यकार में बदलता है और पुनः प्रकाश फैलते-फैलते पर्दा उठता है । महल का एक कना है कना में दाहिनी ओर बाईं ओर दो पुष्प द्वार हैं ।’

इस स्थल पर सैत द्वारा रंगमंच का सीमावर्ती का ध्यान रखा गया है । इसके अतिरिक्त पात्रों के वैश-विन्यास तथा स्वभाव की स्पष्ट करने के लिए सैत है । अभिनय के लिए स्वाभाविक भावमंगिमा तथा मुद्राओं के लिए भी नाटककार ने सैत दिये हैं । जिनमें कुछ को यहाँ रखा हुआ है —

वांगिक सैत

टहलते हुए, पत्र पढ़ते हुए सिर फड़कार,
छुटने टैकता हुआ सिर झुकाता है, अकबर
को उठाते हुए, रुक-रुक कर हँसकर,
तीव्र स्वर में, सिङ्गी के समीप जाकर
हुनी नदी की ओर देखती है ।

सात्विक सैत

सौचती है, पत्र पढ़ने का मुद्रा में,
अकबर के तैवर बैठकर, मय से देखती
है दबी हुई हँसी, धमराकर, मय और
छंकीव मिश्रित, स्तेप से चिढ़ाकर

बन्ध नाटकों में सात्विक अभिनय उभारने वाले सैत बहुत कम रहते हैं । डा०. कमा के नाटकों में उन्हीं की अधिकता परिलक्षित होती है ।

उपेक्षितनिष्कर्षों द्वारा यह स्पष्ट है कि ‘जौहर की ज्योति’ पूर्ण अभिनय नाटक है । ऐतिहासिक स्थानक होते हुए भी मानववर्ग की प्रतिष्ठा करने से आधुनिक भी है । दुरयविमान, सम्बाद विमान, पात्र-योजना, तथा बन्ध नाटकीय दृष्टियों से भी नाटक दुर्ययुज सम्पन्न है ।

दूसरा दृश्य प्रातःकाल का है। उदयन के राजकक्षा में महाकैवी वासवदत्ता बीणा संयोजन करती हैं। शुक्र, सारिकात्रों के शब्द होते हैं। मंच सामग्री का प्रयोग इस दृश्य में भी नहीं है। सूच्य ध्वनियों के सहारे ही यह दृश्य भी उभारा गया है।

तीसरा दृश्य अराहून में कौशाम्बी के राजकक्षा का है। वस्त्रालंकार तथा पाटकंबुक सुशोभित हैं। स्फटिक-हस्तियों के पैरों से दत्ता सिंहासन पड़ा है। मणि जटित कृत्र इस पर हैं। दोनों ओर मनुष्य पीठिकारं, कौशेय से सुसज्जित हैं। जारुपात्रों से घुमुरा राशि उठती है। यही दृश्य मंच पर सजाना पड़ेगा।

पूर्व दो दृश्य सूच्य होने से बल दृश्यों की कोटि के हैं। अतः यह तीसरा बल दृश्य सजाना सफल है। इस प्रकार नाटक का दृश्य-विधान उचित है।

पात्र-विधान

कला और कृपाणा विद्या के समान अधिकारी सम्राट उदयन नायक हैं। वे धीरे ठलित नायक कहे जा सकते हैं। अन्य ऐतिहासिक पात्रों में योगन्धरायण, रुक्मिणी, वासवदत्ता और सोमावती हैं। मनुष्योपाय शैलरक तथा शैलरुद्र आदि कल्पित पात्र हैं। इन पात्रों से ऐतिहासिक पात्रों का चरित्र उद्घाटित तो होता ही है, साथ ही कथोद्घाटन भी होता है।

नाटक में कुछ चौदह-पन्द्रह पात्र हैं -- हः पुरुष चार स्त्री तथा कुक्की, प्रतीहारों एवं परिवारिका आदि। कोई पात्र अनावश्यक नहीं है। पात्र कथोद्घाटन के आधार पर चित्रित हैं।

सम्वाद तथा पाषाण

सम्वाद कथानक को बढ़ाते हैं तथा चरित्रौघाटन करते हैं । साहित्यिक व्यंग्यप्रधान कुमती शब्दावली में सम्वादों में विचार प्रस्तुत किये गये हैं । अपनी नाटकीय गत्यात्मकता के कारण सम्वाद दृश्य नाटक के गुणों को पूरा करते हैं । शैलरक तथा शैलचन्द्र के सम्वादों का उदाहरण दृष्टव्य है :-

शंकरजी -- और महाराज की कृपा की भाँति तिनका हुआ यह समय कितनी गति से चला जा रहा है । यह नहीं जानते ?

..... जो कार्य हमें सौंपा गया है, उसे हम प्रकृति के इस सौन्दर्य में नहीं बर्हा सकते ।”

शेखरक -- महाराज की कला और उनका कृपाण, कितना विचित्र संयोग है। कहना कठिन है कि कौन किससे अधिक प्रसन्न है। एक मुष्ट बात पूछूँ ?

उत्तर -- आत्म समर्पण सबसे बड़ा न्याय है, देवि ! मैं सारिका के प्राण नहीं छीटा सकता, किन्तु उसके स्थान पर अपने प्राण दे सकता हूँ ।”

मृत्युकोश -- (व्यंग्य से) निरीह प्राणियों का बच करने वाला जालेजक अपने प्राण नै सकता है । यह हड्डनीसी शब्द व्यर्थ है ।

वही प्रकार के चातुर्यपूर्ण सम्वाद नाटक में सर्वत्र हैं ।
जैसे सम्वादों के कारण ही नाटक में के लिए वाक्यैव उपस्थित करता है ।
सम्वादों की भाषा में अधिक अन्तर नहीं है ।

सभी पात्रों का वातावरण समान होने के कारण उनकी भाषा भी समान है। अन्य भाषा-भाषी भी कोई पात्र नाटक में नहीं है। भाषा सहज और समान होने पर भी सम्भावों की नाटकीय बनाने में समर्थ है। सम्वाद साधारण बातचीत से उठे हुए हैं। वे चरित्रात्मक, मनोविज्ञानसम्पन्न, झोटे पर प्रभावशाली हैं। भाषा तथा भावों की अभिव्यक्ति की दृष्टि से नाटक अभिनेय है।

भाषा और सम्भावों में प्रसरता भरने वाला गुण नाटक में संघर्ष तथा अंतर्द्वन्द्व होता है। इस नाटक में प्रारम्भ में ही इसकी अवतारणा हुई है। प्राविटल के देश में महाराज उष्यन के बाण से मंजुषोषा की सारिका धायल हो गई है। संतुष्ट तथा शेरक के साथ वार्ता में मंजुषोषा के हृदय का रोष प्रकट होता है। इस नाटक में सारिका का वय और न्याय को लेकर ही दूसरे अंक की समाप्ति तक क्यावस्तु बढ़ती है। इस समय मंजुषोषा से महाराज की वास्तविक स्थिति क्षीपी है। वह महाराज की ही सारिका का वय करने वाला अवैतक सम्पन्न होती है। बाद में वास्तविकता प्रकट होने पर नाटक में प्रसरता बा जाती है। इस बीच नाटक में युद्ध-विक्रम तथा जाने के युद्ध की सूचनाएं भी मिलती हैं। प्रथम सूचना वासवदत्ता द्वारा मिलती है --

वासवदत्ता -- (छड़ी होकर) स्वामन्तु वार्य ! विध्य-भूमि की विक्रम पर आपकी बर्बाद !^१

द्वितीय सूचना काल नरेश के दर द्वारा भी जाती है --

कंजुकी -- महाराज की वय ! सेवा में यह निवेदन प्रस्तुत करना चाहता हूँ कि महाराज वही ने आपसे आग्रहपूर्वक यह कहला मेका है

कि शुरुआत पर आक्रमण करने के लिए जेनाथदा लंछनवान्
ने एक विशाल सेना एकत्रित कर ली है। साथ में मेरी मगध-
सेना भी सुसज्जित है। आप शीघ्र सैन्य-संचालन करें।^१

इन सूचनाओं द्वारा महाराज उदयन की कृपाण कला
को आश्चर्य किया गया है। इस प्रकार 'कला वीर कृपाण' नाटक में
महाराज उदयन के व्यक्तित्व के दोनों पक्षों का उद्घाटन हुआ है। उदयन
बौद्धधर्म ग्रहण करना नहीं चाहते, किन्तु अन्त में परिस्थितियों से प्रेरित होकर
वे उसे ग्रहण करते हैं। अतः आन्तरिक संघर्ष भी नाटक के मुख्य पात्र में प्रकट
हुआ है। ये स्थितियाँ नाटक में अभिनेयता उभारने में पूर्ण सहायक हैं।

रंग सूचनार्थ

पूर्व नाटकों की भाँति ही इस नाटक में भी सभी
प्रकार की सूचनाओं द्वारा नाटक की रंग के उपयुक्त बनाया गया है।
मंसज्जा, रूपसज्जा, पात्र-स्वभाव, अभिनयात्मक स्थिति तथा वातावरण की
सृष्टि आदि के लिए यथेष्ट निर्देश नाटक में रखे गये हैं।

मंसज्जा का आरती के साथ प्रवेश, वातावरण से
देखकर तथागत का प्रवेश आदि सूचनाओं द्वारा आंगिक अभिनय उभरता है तो
ठंडी साँस लेकर, अधिक विह्वलता से, इसे स्वर में, करुणस्वर में, अव्यवस्थित
होकर, व्यग्रता से आदि सूचनार्थ आत्मिक अभिनय उभारती हैं। वातावरण
निर्माण करने वाली तथा सूचना प्रदान करने वाली सूचनार्थ, द्वार पर कोलाहल
तथा नेपथ्य में संग वीर मेरी नाद आदि आती हैं।

इस प्रकार सूचनाओं द्वारा इस नाटक में यथेष्ट नाटकीयता
उत्पन्न हुई है।

निष्कर्ष

नाटक की कथावस्तु काल की दृष्टि से पन्द्रह-बीस सदी का इतिहास व्यक्त करती है। महाराज उदयन का राजतिलक ६२१ ई०पू० में ६४२ ई०पू० में महाराज के असेट के समय से बौद्ध धर्म स्वीकार किया था। नाटक में उदयन के असेट के समय से बौद्ध धर्म स्वीकृति तक की कथावस्तु वर्णित है। राज्यारोहण तथा असेट के समय में कितना अन्तर है स्पष्ट है। स्थान की दृष्टि से नाटक विन्ध्य-भूमि के बनप्रान्त तथा कौशाम्बी के राजप्रासाद में घटित होता है। क्रिया की एकता नाटक में है। इस प्रकार कार्य संचालन की दृष्टि से नाटक पुष्ट है।

विषाकर्षक होने के साथ ही नाटक में जीवनगत सन्देश भी है। हिंसा पर अहिंसा की विजय दिखाना नाटक का उद्देश्य है। कलणारस में समाप्त होने वाला नाटक कौविज्ञान सम्पन्न है। नाटक अपनी सीमाओं में अभिनेय है, यह ऊपर स्पष्ट ही चुका है। डा० रामकुमार वर्मा अपने नाटकों का रंगमंचीय रूप स्पष्ट करते हुए लिखते हैं -- "अभिनेय तथा अभिनेय के आयोजनों में मेरा निष्पत्ति का सम्बन्ध रहा है। रंगमंच की सारी सुविधाओं से इसे निरन्तर संघर्ष किया है। अतः जब कभी नाटक की कल्पना मेरे हृदय में जाती है तो रंगमंच में मानस-पटल पर पहले ही आकर उड़ा हो जाता है और पात्रों की कथा कथावस्तु की मार्ग करता है।"

नाना फटनबीस

कथावस्तु

प्रस्तुत नाटक का कथानक पानीपत के युद्ध की प्रतिक्रिया से ही होता है। पानीपत के परिणाम की जानने की उत्सुकता में यह नाटक का प्रारम्भ पौष्पिक है। मैला बाबाजी बाजीराव रंगमंच पर पानीपत के युद्ध

का परिणाम सुनते हैं और समाचारों के अनुसार उनकी मनःस्थितियाँ बदलती हैं। अपने पुत्र विश्वासराव की मृत्यु का समाचार पेशवा को विचलित कर देता है पर नाना फड़न्वीस का वातालाप उनमें पुनः शक्ति और विश्वास भरता है। यहाँ राजनीति का नवीन अध्याय सुलता है।

प्रथम अंक तथा द्वितीय अंक के बीच काल के अन्तराल में अनेक घटनाएँ पड़ी हैं, जिनकी व्यंजना से ही दूसरा अंक प्रारम्भ होता है। व्यंजना-शक्ति के द्वारा कथा का उद्घाटन होने से नाटक के सभी अंक अपने में स्वतन्त्र और महत्वपूर्ण हो गये हैं।

दृश्यविधान

प्रथम अंक का उद्घाटन १७६१ ई० की छत्त्याकाठ में ताम्ती नदी के तट पर बुरहानपुर में होता है। पेशवा बाळाजीराव का शिविर पड़ा है। तम्बू है, जिसमें रैलम तथा खोने के तारों की फाठों हैं। रंग-बिरंगे पदों, फर्श पर रैलमी बिछावन है। मध्य में ऊँचा सिंहासन है— पास में छोटे-छोटे वासन हैं।

दूसरा अंक उस वर्ष बाद १७७१ में पेशवा माधवराव के महल के बाहरी कक्ष में सुलता है। रैलमी पदों, मलमली नदी, काठीन। स्वर्णीय पेशवा बाळाजीराव का तेलचित्र लगा है। मलमली वासन, पास में दो और वासन हैं।

तृतीय अंक १७७३ में पुरन्धर स्थित नाना फड़न्वीस के प्रासाद में सुसज्जित है। कक्ष में म्युराकृत कुर्शियाँ तथा तलत खेबे हैं। प्राकृतिक दृश्य खेबे हैं। दीवाल के मध्य में पेशवा नारायण राव का चित्र लगा है।

तीनों अंकों में छ बारह-तेरह वर्ष की कथा वर्णित है। अंकों के छ दृश्य प्रकृति में एक-दो होने के कारण बहुत कम समय में संभव

चरित्र-चित्रण

इस नाटक में चरित्र अत्यन्त प्रसर है। ऐतिहासिक व्यक्तियों में व्यक्तित्व का जो सत्य है, उसे उद्घाटित करना ही पात्र को सजीवता प्रदान करता है। सत्य की उद्घाषणा पात्र में मनोविज्ञान के सहारे होती है। मनोविज्ञान संस्कार तथा वातावरण के प्रभाव से निर्मित होता है। ऐतिहासिक सत्य में वस्तुवाद कल्पना के संयोग से सजीवता जाग उठती है।

नाटक में प्रमुख पात्र पैसा बाळाजीराव, माण्यराव, रघुनाथराव, बानन्दी बाई, गंगाबाई, राजगुरु, रामशास्त्री और नाना फडणवीस हैं। पात्रों की रूपरेखा उनके बान्तरिक संस्कार से निर्मित है। उपर्युक्त पात्रों में रघुनाथ राव और बानन्दीबाई दो पात्र स्वाधीन तथा कूटनीति में संलग्न हैं। शेष पात्र राष्ट्र-सेवा में हैं। कतः संबंध होता है। बाह्य तथा बान्तरिक दोनों प्रकार के संबंध नाटक के पात्रों में हैं।

नाना फडणवीस का चरित्र संबंध तथा बन्तदण्ड के परिधान में चमकते लगता है। सभी पात्र इस पात्र की गति और प्रसरता को और अधिक बढ़ाते हैं। वह सम्पूर्ण महाराष्ट्र का सेनानी बन जाता है। महाराष्ट्र की विचारी शक्तियों को एकत्रित कर राष्ट्र को समुन्नत करने वालों में नाना फडणवीस प्रमुख व्यक्ति हैं। मनोविज्ञान के सहारे पात्रों के बन्तसम्बन्धों पर इस नाटक में अच्छा प्रकाश डाला गया है।

दैनिक दारपाठादि को छोड़कर नाटक में बारह पुरुष पात्र तथा चार स्त्री पात्र हैं। पात्रों की संख्या बीच तक जाती है। एक तीन वर्गों के नाटक के लिए इतने पात्र अधिक नहीं हैं। पात्रों की संख्या की दृष्टि से तथा उनके चारित्रिक विकास की दृष्टि से नाटक अभिनेय है।

सम्बाद

पात्र के मनोविज्ञान से ही उसका कथन परिचालित होता है। पात्र द्वारा प्रयुक्त प्रत्येक शब्द उसके हृदय की भाव राशि समेट लेता है। सम्बादों के सहारे ही पात्र की मरुषा प्रकट होती है। सम्बाद इसी से पात्रानुकूल होते हैं। आवेश की स्थिति में यही सम्बाद विस्तृत हो जाते हैं।

डा० वर्मा के नाटकों में सर्वाधिक प्राणवान तत्व सम्बाद ही हैं। सम्बादों के सहारे ही चरित्र अपना उद्घाटन करता है तथा नाटक का स्वरूप प्रकट होता है। प्रस्तुत नाटक के सम्बाद स्वाभाविक और सम्योचित हैं। प्रथम अंक में पैसा बाठाजीराव युद्ध का समाचार जानने के लिए व्यथित व्यग्र हैं। उनकी व्यग्रता उनके कथन से ही व्यक्त होती है--

बाठाजी -- ओं कोई पागल दर्पण में छ अपना मुँह देखकर उस दर्पण को ही चूर-चूर कर दे। कोई मत्वाला हाथी अपने ही महाबल को पैरों से कुच दे। कोई मूर्ख पुनर्जन्म फैलाने के लिए फूलों की माछा हाथों में मसल दे। यह किस बुद्धि का वैभव है ? कल के समाचार का एक-एक शब्द एक मटकी हुई चिमनारी है, जिससे महाराष्ट्र के वैभव में जान लग सकती है।"

मास्कर -- शान्त हो, श्रीमान् ! आपकी राजनीति का सागर किसी भी अग्नि को बुझा सकता है।"

नाना इस अंक में बाठाजी राय में सन्तोष, साहस, तथा पीरुष का संचार करते हैं। नाना फड़नवीस के समक्ष किसी के जीवन का अन्त महत्व नहीं रखता, उनके समक्ष समस्त महाराष्ट्र की स्वतन्त्रता का प्रश्न है। बाठा जी को सन्तोष देने वाले नाना के शब्द देखिए --

नाना -- 'बल्लि, श्रीमंत ! आप स्वस्थ हों, मैं पुण करता हूँ कि पानीपत की हार को जीत में बदल दूंगा । महाराष्ट्र का 'मंगलाचरण' विजय से प्रारम्भ हुआ था उसका 'भारत्वाक्य' भी मेरे जीते जी विजय से समाप्त होगा ।'

पात्र का कथन परिस्थिति के अनुरूप ही बदलता है । नाना सम्पूर्ण नाटक में मोड़ लिए हुए हैं । उनका यह कथन देखिए --

नाना -- दोनों कितने सरल और मोठे हैं । नये पति-पत्नी की तकरार में कितनी मिठास होती है ! कामकाज कितना बड़ा कलाकार होता है कि एक बांसू से बांधी उठा देता है और एक मुत्तकान से मरुठ बना देता है । मरुठ... (सौचता है । पुकार कर) डारपाठ !'

परिस्थिति के धीरे धीरे पड़कर पात्र के हृदय का वान्तरिक पक्ष सम्भाषणों के माध्यम से ही प्रकट होता है । इस नाटक में सम्वाद पात्र के स्वभाव को पूर्णतया प्रकट करते हैं । देश की रक्षा में सन्तुष्ट पात्रों के क्रिया-कलाप वीरतापूर्ण हैं अतः सम्भाषणों का रूप भी अधिक प्रसर तथा प्रवाहपूर्ण है ।

भाषा विभिन्न स्तर के पात्रों के मुँह से विभिन्न शैलियों में प्रकट होती है । नाटक किसी भी काठ का वातावरण प्रकट करता हो, पर नाटककार किसी विशिष्ट भाषा का ही प्रयोग करता है । प्रस्तुत नाटक की भाषा लड़ी बोली हिन्दी है । इतना हीन पर भी काठ विवेक की भाषा से प्रयुक्त भाषा की सन्निवृत्तता रचना कुछ उत्तम का साधित्व होता है ।

१- नाना फड़मवीस, पृ० २२ ।

२- " " " " पृ० ३४ ।

प्रस्तुत नाटक का वातावरण मराठी है। उस काल में मराठी भाषा में ही नाटक के चरित्र अपनी बात का स्पष्टीकरण करते रहे होंगे। अतः सड़ी बोली का प्रयोग करते हुए भी नाटककार ने मराठी शब्दों का प्रयोग कर वातावरण का वाचास देना चाहा है। नीतों में तो मराठी शब्दावली का मुतर रूप ही रखा गया है। राजगुरु वाते हैं--

राजगुरु --(वाते ही) 'बर्षीं घाटीं मरावें। मरीनि कथ्यासी मारावें।
मारितां मारितां ध्यावें। राज्य आपलें।'

यथ में मराठी प्रयोग के अतिरिक्त सम्बोधन तथा आवश्यक शब्द भी मराठी वातावरण के रहे गये हैं। इस प्रकार भाषा में मराठी वातावरण की सृष्टि कर नाटककार ने स्वाभाविकता की रक्षा की है।

नाटकीयता

'नाना फड़नवीस' अत्यधिक सफल अभिनेय नाटक है। इस नाटक में मैंने स्वयं उनकी जी मौसलै की मुष्किल का निर्दिष्ट किया है। नाटक में सभी अंक अपने में स्वतन्त्र हैं, जब कि सम्पूर्ण अंक एक-दूसरे में सम्बद्ध हैं। प्रथम अंक में साधुराम की मृत्यु पर पैसा बाठाजीराव अन्तुलित हो जाते हैं। उनका मविष्य निराशाबन्धित मेघों में धिर जाता है। प्रथम अंक की चरम सीमा इसी विन्दु पर है। इसी समय मेघों में विप्लव के समान नाना फड़नवीस प्रकट होते हैं तथा वास्तव रक्षित वातावरण में पुनः उत्साह का संचार करते हैं। नाना का रंग पर जाना नाटकीयता की सृष्टि से बहुत ही उत्तम प्रयोग है। यही आकस्मिकता नाटक का प्राण होती है।

द्वितीय अंक आपसी संघर्षों से भरा है। माधवराव की अस्वस्थता सभी को चिन्तित किए है। वे महाराष्ट्र के प्राण हैं। महाराष्ट्र की एकता की धुरी भी वे ही हैं। समस्त अंक माधवराव की स्वास्थ्य-चिन्ता पर टिका हुआ है। भगवान् गजानन की बार-बार प्रार्थना होती है, अन्तिम प्रार्थना ही इस अंक का चरम बिन्दु है। माधवराव अपने स्वास्थ्य के लिए की जाने वाली प्रार्थना से वास्तव होकर भगवान् से इतनी शक्ति मांगते हैं कि अन्तिम सास तक वे महाराष्ट्र की सेवा कर सकें।

तृतीय अंक जानन्दी बाई की कूटनीति से और विष्णा गंगाबाई के आसुओं से भोगकर आरम्भ होता है। गंगाबाई गर्भवती है। वह पुत्र होने की कामना करती है। पार्वती बाई से इस सन्दर्भ की वह बातचीत करती है। जानन्दीबाई के सहायक महादेव तथा मामा हैं। इनसे नाटक में संघर्ष तथा तनाव बना हुआ है। न्हायोबा स्वयं अपने को पैक्षा मानते हैं। पैक्षा नारायणराव की हत्या इन्हीं के प्रयत्न से हुई थी। नाना इन सभी परिस्थितियों में सज्जन तथा सावधान सैनिक हैं। उन्हें नारायणराव की सन्तान को (जो गंगाबाई के गर्भ में है) रक्षित रखकर महाराष्ट्र का शासन सही हाथों में देना है। अतः इस संघर्ष की क्रिया बढ़ती है और तीसरे अंक की चरम सीमा स्वर्ण माधवराव के पैक्षा पद की घोषणा में होती है। इस प्रकार सम्पूर्ण नाटक अनेक प्रकार की भावभूमियों को पार करता हुआ उच्च पर पहुँचता है। नाटक अपने उद्देश्य में भी महान् है।

उद्देश्य

नाना फड़नवीस एक यक्ष्मी सैनिक हैं। उनका चरित्र देश की सेवा में रत प्रत्येक व्यक्ति में उत्साह भरता है। नाटक का यह उद्देश्य रंगमंच पर अभिनय द्वारा तथा रेडियो पर प्रसारण द्वारा प्रकट हुआ है। अतः यह नाटक अभिनय की दृष्टि से सर्वथा उत्कृष्ट है। हिन्दी नाट्य साहित्य में ही

नहीं, 'नाना फड़न्वीस' नाटक भारत की किसी भी भाषा के उत्तम नाटकों की कौटि में रखा जा सकता है। रंगमंच का पूर्ण उपयोग झस्तुत नाटक में है। फलतः कहा जा सकता है कि डा० रामकुमार वर्मा के नाटक हिन्दी नाट्य-गगन पर कुछ तारे के समान आशा और विश्वास से मरे हुए हैं। श्री अशरफ प्रसाद ने 'ध्रुवस्वामिनी' नाटक अभिनेय लिखा। उनकी यह अभिनय सम्बन्धी भावना सर्वप्रथम डा० वर्मा के नाटकों में प्रकट हुई और डा० वर्मा की नाट्य-कला हिन्दी नाटक साहित्य पर प्रथम रश्मि के रूप में प्रकट हुई।

डा० वर्मा की नाट्य-कला में ऊँचाई के साथ ही पथ-निर्देश करने की क्षमता भी है। हिन्दी में अभिनय, भाषा तथा शैली की दृष्टि से सुन्दर दृश्य नाटक लिखने वालों में वह युगप्रवर्तक नाटककार है। उनके नाटकों में संस्कृति, वास्था, नैतिकता, जीवनतता तथा प्राणवत्ता का आलोक है। अशरफ प्रसाद के बाद उनके नाटक हिन्दी नाट्य-प्रेमियों में युगीन विसंगतियों की सड़ांधमरी बीरों रात में रातरानी की सुगंध करने वाले हैं। घुटन, कुण्ठा, क्षणा, विघटन का चित्रण करने वाले नाटकों के बीच स्वस्थ मनोबलपूर्ण नाटकों के लिए हम उत्सुकता से डा० वर्मा की ओर देखते हैं।

हरिकृष्ण प्रेमी का 'उद्वार' नाटक

हरिकृष्ण 'प्रेमी' ने इस नाटक में मेवाड़ की स्वतन्त्रता का इतिहास उपस्थित किया है। दिल्लीपति मालिक विदेशियों के अधीन शासक है। मेवाड़ उसी के अधिकार में है। नाटक का दूसरा पक्ष महाराणा जयसिंह का है, जो मेवाड़ा के शासक है। वे अपने पतीप्रे की युवराज पद देते हैं। सुबीरा उनकी ग्राय्या पत्नी है। हम्मीर उसी से उत्पन्न राज-पुत्र है। सुबीरा बचन से ही हम्मीर को देशीदार के लिए तैयार करती है। उसका प्रयत्न फाँसीमृत होता है और हम्मीर बड़ा होकर मेवाड़ की स्वतन्त्र करता है।

दृश्यविधान

ऐतिहासिक नाटक होने से 'उद्धार' का कथानक जैक स्थानों पर घटित होता है। अतः नाटक में जैक दृश्यों की संयोजन किया गया है। तीन अंक के इस नाटक में तीसरे दृश्य है। नाटक में दृश्यों के विस्तार के कारण स्थान देख नहीं है। दृश्यपटों की सहायता से हथका मंचन तीन या चार घण्टों में पूरा किया जा सकता है। अपने दृश्यविधान के कारण नाटक आधुनिक यथार्थ मंच पर भी सजाया जा सकता है। दृश्यपटों का प्रयोग ही नाटक को अभिनेय बना सकता है। इन जैक दृश्यों में कथो-दृष्टांत के हेतु पात्रों की योजना की गयी है।

पात्र-योजना

नाटक 'उद्धार' में प्रेमी जी ने भारत प्रमुख पात्र रहे हैं। अन्य सहायक पात्रों में तीन पात्र अंक एक के दृश्य हैं: मैगीर तीन युवक अंक तीन के दृश्य चार में रहे गये हैं। मन्त्री तथा वैद्य इस नाटक में अंक दो के दृश्य चार में जाते हैं। ये पात्र केन्द्र उद्धार में संलग्न मुख्य पात्रों की सहायता करते हैं। वे माध्यम पात्र हैं जो कथावस्तु से सम्बद्ध हैं। इसी प्रकार हम्मीर के दरबार भीलवाड़ा में एक सेनापति तथा भील सरदार जाते हैं। इसी अंक में एक द्विज्वर कमठा की शादी का नारियल छाते हैं। इस प्रकार लगभग सब माध्यम पात्र नाटक में हैं। वैज्ञानिक की कुछ व्यवस्था होने पर कुछ कम पात्रों से भी कार्य सम्पन्न किया जा सकता है। स्पष्ट है कि 'उद्धार' नाटक में पन्द्रह से बीस पात्र मंचन के लिए आवश्यक हैं।

नाटकीय पात्रों का चरित्र-चित्रण मनोवैज्ञानिक है। वे घटनाओं से भी सम्बद्ध हैं, पर उनका व्यक्तित्व आकर्षण की सामता से बाधुरित है। अपने व्यक्तित्व के प्रभाव के कारण यह नाटकीय हैं।

सम्वाद विधान

नाटक की सम्पूर्ण सफलता का त्रेय इसके सम्वाद - विधान को ही दिया जाना आवश्यक है। कथोपकथनों में इतनी तेजस्विता तथा नाटकीयता है कि वे नाटक को उसका अभिनेय रूप प्रदान करने में सक्षम हैं। 'प्रेमी' जी इस नाटक में कथा-सूत्रों की सहायता से अभिनेय स्थितियाँ उत्पन्न करते हैं। वक्रोक्ति से ब्रौता मिन्नार्थ लेकर संघर्ष उत्पन्न करता है और सीधा सादा कथानक प्रसर तथा नाटकीय बन जाता है। इस नाटकीय प्रयोग से अविस्मरणीय चित्र उभरते हैं--

महाराणा जहर की समस्या से अपने पुत्र सुजानसिंह का सम्बन्ध मानते हैं। दर्शक भी इसी को सही मानने लगते हैं। यहाँ नाटक में चमत्कार उत्पन्न होता है। इसी बीच सुजानसिंह जाता है और एक तथ्य उद्घाटित होता है। सुजानसिंह का इरिष्य यहाँ धुँही रूप सा चमकने लगता है।

कमला बन्दीगृह में है। वह पहरदार को अपनी ओर मिला लेती है। पहरदार कमला को मुक्त करने के लिए द्वार तोलना चाहता है, पर जाठ जो कमला के पदा का उसका शिरोनी है, उसे इस प्रकार का विश्वासघात करने से रोकता है। कमला जाठ के इस परिवर्तन से ठनी सी रह जाती है। जाठ हँस पेटा है।

दलपति हम्मीर को महाराणा कहता है। हम्मीर इस सम्बोधन पर क्रुन्न हो जाता है। दलपति द्वारा माई सम्बोधन सुनकर वह

१- अंक दो, दूसरा चार

२- अंक तीन, दूसरा सात

प्रसन्न होता है। हम्पीर सेना सहित मैराठ की ओर जा रहा है। सुजान सहैन्ध उसे मार्ग में रोकता है। सुजान हम्पीर के पदा का है। दुर्गा इसी से हम्पीर को उधेजित करती है। यहाँ नाटक में बाह्य संघर्ष उत्पन्न होता है। सुजान स्पष्ट करता है कि वह दिल्ली की ओर से जाने वाली सेना को रोकने के लिए जा रहा है ताकि मैराठ सत्त्व ही स्वाधीन किया जा सके।

इस प्रकार के घटना सम्बन्धी परिवर्तनों से नाटकीय स्थितियाँ उत्पन्न हुई हैं। इनसे पात्रों के चरित्र तथा कथानक का स्पष्टीकरण होता है। इन कथोद्घाटनों का 'प्रेमी' जी के नाटकों में विशिष्ट स्थान है।

कथोपकथनों में विशेष चमत्कार अंक दो के दृश्य चार में सुजान तथा महाराणा की बातों में, अंक दो के दृश्य नौ में कमला और सुधीरा के कथोपकथनों में, अंक तीन के दृश्य तीन में कमला तथा मूपति के कथनों में उत्पन्न होता है। हम्पीर वीर है, साथ ही प्रेम्पूर्ण दृश्य भी रसता है। शूंगर का वीर रस के साथ ही सम्मिश्र होता है। हम्पीर अपनी प्रेमिका कमला से जो कथोपकथन करता है वह हृदयका उद्घाटन करती है --

(कमला जाने लगती है, हमीर रोक्ता है)

हम्मीर -- पंखी को घायल करके तड़प-तड़प कर मरने के लिए छोड़कर बकित चला जाना चाहता है ।

कमला -- किस व्यक्ति को देश की स्वतन्त्रता के लिए, विदेशी सत्ता और स्वदेशी देश शोषियों के बलान्त्रों से जूझना है, उसके मुँह से ऐसे शब्द होना नहीं देते ।

हमीर -- तो तुम समझती हो कि स्वतन्त्रता के घेनिक में हृदय के स्थान पर शिखासुण्ड होता है ।

कमठा -- कलहाली ।

१- हरिकृष्ण 'प्रेमी' : 'बहार', पृ० सं० ३, पृष्ठ ६ ।

2- " " " 1

स्पष्ट है कि 'उद्धार' नाटक के सम्भाव नाटकीय हैं ।
उनमें प्रसंगानुकूल बातचीत का स्वाभाविक ढंग भी है और सर्व हुक्यग्राह्य
पदार्थों पर भाषा का सम व्यञ्जक अनुपादन भी है ।

संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्वों का प्रयोग नाटक में स्थान-
स्थान पर हुआ है । उक्त कथाद्वयात ही इनकी स्थितियाँ उत्पन्न करते हैं ।
इससे बाह्य संघर्ष ही उपरता है । इस नाटक में जौन गीतों की व्यवस्था
की गयी है । गीतों का परिचय उक्त, दृश्य तथा गायक सहित एक रैताबिन्द
में स्पष्ट किया जा रहा है --

जौन	दृश्य	गायक	जौन	दृश्य	गायक
१	२	कमला	२	८	कमला
१	३	मालती	३	५	सम्मिलित
२	१	कमला			
२	५	सम्मिलित			

इस प्रकार सात गीत 'उद्धार' नाटक में हैं । गीत
कथावस्तु से सम्बद्ध हैं और चरित्र के आन्तरिक पक्ष का भी उद्घाटन करते हैं ।
नाटकीय मनोविज्ञान के अनुसार उनके ये नाटक जीवगुण सम्पन्न हैं । उनसे उत्साह,
प्रेम, धैर्य तथा बलिदान की भावना उद्भूत होती है ।

'प्रेमी' जी का 'उद्धार' नाटक अभिनय सम्बन्धी सभी
नियमों का पालन करता है । दृश्यविधान वास्तविक मंच के उपयुक्त है, पर
इसके लिए दृश्यपटों की सहायता अपेक्षित है । अतः नाटक अभिनेय है ।

स्पष्ट है कि 'प्रेमी' जी के नाट्यकार का व्यक्तित्व
मध्यकाठीन मारवा का चित्र उपस्थित करता है । वह मर्मस्पर्शी बात सविस्तार
कहता है और इस विस्तार में उसकी मोहकता समाप्त नहीं होती । वे
अपनी साहित्यिक भाषा में बहोलीका द्वारा समतुल्य उत्पन्न करते हैं ।

इन विशिष्टताओं के साथ उनमें कुछ दोष भी हैं। उनकी कला का पुरस्न कमसाध्य है। किन्तु उसके विचारों में जादही, मातृप्रेम तथा मानवतावादी गुण हैं। इसीलिए दुस्य नाटक लेखकों में उनका अपना महत्व है।

छद्मीनारायण मिश्र कृत 'वत्सराज' नाटक

पं० छद्मीनारायण मिश्र का यह नाटक ऐतिहासिक दृष्ट पर लिखा गया है। इसमें महाराज उदयन की कथा वर्णित है। वासवदत्ता की राय से मन्त्री यौगन्धरायण ने उनके अग्नि प्रवेश कीवन्त का प्रचार कर दिया है। यह नाटकीय कार्य इसीलिए किया गया ताकि महाराज अपना विवाह पद्मावती से कर सकें। इस प्रकार महाराज का मन शान्त हुआ और राज्य में सुख-समृद्धि बढ़ी। वासवदत्ता बाद की प्रकट होती है तो नाटकीय वस्तु में कमत्कार उत्पन्न होता है। वासवदत्ता मगवान् बुद्ध के प्रति भद्राङ्गु है। इससे पद्मावती को जलन है। वह उदयन की झोपाग्नि का शिकार वासवदत्ता को बनाने का चतुःश्रुति रखती है। इस कथानक पर अन्य लोगों ने भी नाटक लिखे हैं। मिश्र जी ने इस राजपरिवार के पारिवारिक विग्रह को परिवर्तित कर दिया है। उन्होंने पद्मावती को पुत्रवती दित्ताकर वासवदत्ता का ध्यान प्रकट किया है। इस प्रकार सभी चरित्रों की रचना हुई है। बौद्धमत के प्रति उदयन का विरोध उचित है। नाटकीय कथावस्तु में अनेक मोड़ हैं, जिन्हें सम्मान करने में नाटककार की सक्षमता प्रकट होती है।

दुस्यकुल

नाटक में तीन अंक ही दुस्य हैं। प्रथम दुस्य अन्तीमरीस महासेन के प्रासाद गर्भ में घटित होता है, जहाँ वत्सराज उदयन बन्दी हैं। इस अंक की मंचीय सामग्री भी स्वाभाविक और उपयुक्त रही गयी है। दूसरे और तीसरे दुस्य कीताम्बी में घटते हैं। तीसरे दुस्य में राजसिंहासन की योजना है। मंच पर राजसिंहासन बना है, पर उदयन नीचे ही बैठकर बीणा सम्मान करते हैं। यहाँ राजकुमार उन्हें प्रणाम करता है। रामियाँ

बाशीर्वाद की मुद्रा में सड़ी होती है, तभी पर्दा गिरता है। स्पष्ट है कि दुःख विधान रंगमंच के अनुकूल है।

पात्र योजना

नाटक में नौ पात्र कथावस्तु से सम्बन्धित हैं। कौशाम्बी के तीन ब्रेच्छी सूच्य रूप में रहें जा सकते हैं, क्योंकि वे कथावस्तु से सम्बद्ध नहीं रहते हैं। नाटक में चार स्त्री पात्र हैं। वासवदत्ता, पद्मावती, मधिरा और कान्चनलता। चारों का कथावस्तु के साथ पूर्ण सम्बन्ध है। पद्मावती और वासवदत्ता के चरित्र तो इस नाटक में प्राण प्रतिष्ठा ही करते हैं।

चरित्र-चित्रण मनोवैज्ञानिक रखा गया है। चरित्रों के विकास में नाटककार ने यत्किंचित् परिवर्तन भी किये हैं। इस प्रकार कथानक की संघर्षपूर्ण स्थितियाँ शान्त हो गयी हैं। चरित्र-चित्रण की दृष्टि से 'वत्सराज' नाटक अमिमेय है।

सम्बाद

नाटक का सबसे शक्तिशाली तत्व सम्बाद है। सम्बादों के माध्यम से ही कथानक विकसित होता है और चरित्रों का विकास होता है। अन्य सभी नाटकीय परिस्थितियाँ भी सम्बादों की सहायता से ही उत्पन्न होती हैं। अतः नाटक में सम्बादों की योजना माया और शैली की दृष्टियों से स्वाभाविक तथा नाटकीययोगी रहनी चाहिए। 'वत्सराज' नाटक के संछाप संक्षिप्त पात्रानुकूल और नाटकीय रहे गये हैं।

रंग प्रथम में उदयन-वसन्तक, महासेन-उदयन, उदयन-वीरगन्धरायण और वासवदत्त-उदयन के सम्बाद अधिक स्वाभाविक तथा जीवन्त हैं। नाटक में प्रत्येक पात्र अपने व्यक्तित्व की गरिमा रखता है। अतः सम्बादों में विदग्धता तथा बाह्यपूर्ण प्रकट हुआ है।

उत्कन -- आपकी छाया छोड़कर जाना मैं नहीं चाहता ।

महासैन -- तुम्हारा यह बन्दी-गृह तुम्हारे चले जाने पर मेरा पूजा-गृह होगा । तुम दोनों के चित्र इन दीवारों पर मैं बनाकर यहाँ अपनी कामना की तुष्टि को नित्य बता रहा हूँ ।

उत्कन का वासवदत्ता से प्रेम हो गया है तो वासवदत्ता के पिता महासैन की कठोरता गलकर बहने लगी है । यह परिवर्तन स्वभाविक है । स्पष्ट है कि इस नाटक के संलाप पात्रों के मनोविज्ञान के आधार पर नियोजित है ।

द्वितीय और तृतीय अंकों के सम्वाद पृथम की अपेक्षा कम नाटकीय हैं । पृथमांक में जिन परिस्थितियों का संधान उपस्थित हुआ है उन्हीं का पर्यवसान जाले अंकों में है । इसी से सम्वादों में सहजता आ गयी है । 'वत्सराज' नाटक में संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व के लिए आवकाश नहीं है । जैन स्थल संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व उत्पन्न करने की सामता रखते हैं, पर भिन्न जी वहाँ भी उन्हें उत्पन्न नहीं कर पाये हैं ।

वासवदत्ता उत्कन के प्रेम में आसक्त है । वह हर परिस्थिति में उत्कन का साथ देना चाहती है । उत्कन के आगृह पर वह माता-पिता एवं प्रेमी की मध्य में रहकर वासवदत्ता में अन्तर्द्वन्द्व का सुजन किया जा सकता था । इससे वासवदत्ता का चरित्र मनोविज्ञानिक हो जाता और कथानक नाटकीय हो जाता । वासवदत्ता की भाव में पता चलता है कि वह माँबाप की इच्छा से ही उत्कन के ल साथ आयी है । इस प्रकार इस स्थल को अधिक नाटकीय बनाया जा सकता था ।

कुमार बौद्ध धर्म में दीक्षित नहीं होना चाहता है । उसके विरोध का आभास प्राप्त हुआ था । अन्तर जाने पर वह शान्त रहकर बौद्ध धर्म में दीक्षित हो जाता है और बाद को गृहस्थी में प्रवेश करता है :- उसके स्वभाव में किंचिद् प्रकार परिवर्तन हुआ, इसका स्पष्टीकरण नहीं हुआ है । स्पष्ट है कि यह कलानीनारायण किंचिद् है इस नाटक में नाटकीय स्थलों के

नाटक में संस्कृत-परिपाटी पर विद्वत्ता रखा गया है ।
कान्तक इस नाटक में विद्वत्ता है जो महाराज उदयन के मुहम्मद हैं और
मनोरंजन करना ही उसका व्यापार है ।

उपर्युक्त दोनों के रहते हुए भी यह नाटक मनोपयुक्त
है । प्रभाव की दृष्टि से मल्ले ही नाटक शिथिल हो, पर इसे अभिनीत किया
जा सकता है । इसकी इन्हीं विशेषताओं को देखकर इसे दृश्यनाटकों की कौटि
में रखा गया है ।

श्री उपेन्द्रनाथ बसु

परिचय

उपेन्द्रनाथ बसु के अन्तर्गत नाटककार का व्यक्तित्व
धीरे-धीरे विकसित हुआ है । उनका पहला नाटक 'कामराज्य' रंगमंचीय
पद्धति पर लिखा गया ^{था}, किन्तु इस नाटक का मंचन काल्पनिक था । उन्होंने का
मत है -- 'मैंने उसे (कामराज्य) लिखते समय रंगमंच का पूरा ध्यान रखा था
..... पर मैं तब भी जानता था और अब भी जानता हूँ कि वह शायद
कभी पूरा का पूरा खेला जाय । खेलने के लिए उसे काफी संशोधित करना
पड़ेगा ।'

क्रमशः उनके नाटकों का दृश्य-विधान रंगमंच के निकट
जाता गया । उनके नाटकों में 'सेट' बहुत धीरे-धीरे परिवर्तन वाला रहता है ।
बीसों वर्षों का अन्तराल रहने पर भी 'सेट' में अधिक परिवर्तन उपस्थित
नहीं होता -- 'कौशिक' नाटक के प्रथम तथा द्वितीय अंक में बीस वर्ष का
अन्तर है । प्रथम अंक का लड़का द्वितीय अंक में बाप बन गया है, पर दोनों

१- उपेन्द्रनाथ 'बसु' : 'स्वर्ग की कलक', व मूमिका ।

वर्कों के दृश्यों का शेट बहुत कम परिवर्तित हुआ है ।

उनके सम्भाव्य भाषा एवं चरित्रों का विकास सभी रंगमंच की सीमा में है । इसी से वे अभिनेय हैं । उनके नाटकों में यदि कुछ अभाव परिचित होता है तो वह भाषा तथा मनोविज्ञान का है । उनके पात्र परिस्थितियों के घुमाव में जाते हैं, पर उनमें संघर्ष तथा दृढ़ उत्पन्न नहीं होता । वे या तो अपने संस्कारों को दबा लेते हैं अथवा परिस्थितियों उनपर प्रभाव नहीं डाल पाती और संस्कारों से बाढ़ान्त वे अपना जीवन बिताते हैं । प्रमुख रूप से 'बस्के' के स्त्री पात्र अत्यधिक दबे हुए हैं । भाषा के सम्बन्ध में उनमें साहित्यिक सुरुचि का अभाव है । भाषा पात्रानुसृत तथा मनोविज्ञान सम्पन्न है, पर उसमें जाकबेण नहीं है ।

सामाजिक कथावस्तु पर आधारित 'बस्के' के नाटक यदि साहित्यिक स्तर की भाषा तथा संघर्ष -अन्तर्द्वन्द्व समन्वित होते तो वे हिन्दी नाट्य साहित्य में ब्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करने में समर्थ होते । अपने वर्तमान रूप में भी वे हिन्दी नाट्य साहित्य की एक कड़ी को पूरा करते हैं । उनके नाटकों पर 'नछिने' के विचार इस प्रकार हैं -- "प्रभावशाली प्रारम्भ तथा अन्त से 'कैद' 'उड़ान', 'स्वर्ग की मछली' और 'छटा बेटा' सभी नाटक ब्रेष्ठ हैं । 'कैद' के अन्त में 'प्रप्ली' का सितकना, 'छटा बेटा' में अन्तःकाल का 'हाथ मेरा छटा बेटा' कहते हुए कावट बदना, उड़ान में माया का बिकड़ी की गति से प्रस्थान यदि चित्र स्थायी प्रभाव छोड़ते हैं । 'कैद' और 'छटा बेटा' का अन्त तो दृश्य पर सघन छाया डाल जाता है ।

स्पष्ट है कि 'बस्के' के नाटकों में रंगमंचीय प्रयोग कुछ कुरलतापूर्वक किये गये हैं । उन्होंने अधिकतर सामाजिक नाटकों की ही रचना की है ।

नाट्य-कृतियाँ

‘अपराध’, ‘स्वर्ग की कलक’, ‘कैद वीर उठाने’
‘भँवर’, ‘कल कल रास्ते’, ‘झूठा पैटा’, ‘बोधि मार्ग’, ‘पेंतरी’ और
‘कंजोदीदी’ अक्ष जी की नाट्य-कृतियाँ हैं। यहाँ उनके नाटक ‘कंजोदीदी’
तथा ‘झूठा पैटा’ का अध्ययन किया जा रहा है :

‘कंजोदीदी’ नाटक

वस्तु संगठन

संस्कार प्रधान स्त्री कंजोदीदी नाटक की प्रधान पात्र है। कथावस्तु इसके ही वास पास घूमती है। कंजोदीदी को अपने नाना से हर काम समय से तथा करीने से करने की बात बिरासत में भिठी है। वह अपने पति इन्द्रनारायण तथा पुत्र नीरज को घड़ी की सुइयों की भाँति घुमाती है। नीकर नाकर तो उसकी इच्छा की पूर्ति मर हैं। कंजो का भाई भीषत उस घड़ी का चलना एक दिन रोक देता है। वह स्वतन्त्र प्रकृति का पक्षपाती है। कंजो उसे ‘कैक’ कहती है। भीषत की सनत से इन्द्रनारायण शराब पीने लगते हैं। कंजो उसका विरोध करती है। वह शराबी पति की पत्नी नहीं रह सकती। कोई उपाय न देखकर वह आत्महत्या कर लेती है। प्रथम अंक की कथावस्तु यहीं रुकती है।

दूसरे अंक में नीरज की पत्नी बीबी कंजो के स्थान पर है। वह भी कंजो की भाँति ही सब कुछ पहाना चाहती है। नीरज अब पिता ही नहीं है। उनका स्थान नीलु ने ले लिया है। इन्द्रनारायण अब ही नहीं है। बीबी का प्रभाव राजीव पर तो नहीं चलता, पर नीलु को वह अपने मन के अनुसार ठाकती है। बीस बार बाद उस अंक में भीषत पुनः जाता है। वह पुनः व्यवधान उपस्थित करता है। इतने ठीके अन्तराल के बाद भी कथावस्तु संगठित है।

दृश्य विधान

नाटक में दो अंक हैं। दोनों दृश्य हन्त्रनारायण की कोठी के शानदार हाल में घटते हैं। यह हाल डायनिंग रूम तथा ड्राइंग रूम दो भागों में विभाजित है। डायनिंग कक्ष में एक बड़ी मेज तथा छः कुर्सियाँ पड़ी हुई हैं। दूसरे दृश्य में श्रीपत ड्राइनिंग कक्ष में सोता है। तीसरा दृश्य के इसी स्थल पर अभिनीत होता है। दूसरा अंक बीस वर्ष बाद इसी स्थल पर सुझता है। इसमें विशेष अन्तर नहीं आया है। अंजो का एक बड़ा-सा चित्र टंगा है, जो परिवर्तन की सूचना देता है। तीसरे अंक में कुछ शीशी-बोतल एकत्रित हैं। मंच सामग्री सहज तथा मंचन की दृष्टि से युक्तियुक्त है।

दृश्यविधान के साथ ही नाटक में कुछ अभिनयात्मक दृश्य ऐसे हैं, जो प्रभाव की दृष्टि से अविस्मरणीय हैं। उनका उल्लेख यहाँ करना उचित है—श्रीपत का हन्त्रनारायण से छिपटना, राबीव तथा उसी प्रकार अंक दो में नीलू को श्रीपत द्वारा गले छटकाना, मेज पर चापर छिर के नीचे रक्तकर नंगे बदन सोना, नीरज-निर्मित अपनी पत्नी बीमी की ओर देवता तथा बीमी के रूप होते-ही ठहाका छानना अभिनय की दृष्टि से प्रभावशाली हैं।

पात्र-संयोजन

पात्रों की संख्या अधिक नहीं है, पर एक समस्या का रस है। प्रथम अंक में अंजो-दीदी, अनिमा, मुन्नी, हन्त्रनारायण, श्रीपत, रामू तथा ग्यारह वर्ष की अवस्था का नीरज कुल छः पात्र हैं। द्वितीय अंक में हन्त्रनारायण, श्रीपत, रामू, अनिमा तथा मुन्नी ये पाँच पात्र प्रथम अंक के ही हैं। उन्हें स्पष्टता द्वारा बीसवर्ष की अधिक आयु वाला दिखाया जाना है। नीरज के स्थान पर एक नयापात्र रहना है तथा नीरज की भूमिका करने वाला अभिनेता नीलू की भूमिका थोड़े से परिवर्तन के पश्चात् निभा सकता है। नीरज

प्रथम अंक में अनिमा एक स्त्री पात्र रसा गया है ।

नाटककार ने इस पात्र को स्पष्ट रूप से उभार कर प्रदर्शित नहीं किया । वह अंजी की बहिन प्रतीत होती है । दूसरे अंक में भी वह है, पर उसका व्यक्तित्व कुछ भी प्रकट नहीं होता । नजीर नीरज का मित्र है । उसका चरित्र भी स्पष्ट नहीं है। बपरासी को भी नाटककार कथावस्तु में सहायक के रूप में रस सका है । नाटक में सभी पात्र कथावस्तु के साथ पूर्णरूपेण सम्बद्ध नहीं हैं । पात्र योजना में थोड़ा असावधानी है, पर नाटक की अनिवार्यता इससे बाधित नहीं होती ।

सम्बाद - विधान

‘वस्कोजी ने इस नाटक में सम्बाद योजना रीचक रखी है । आरम्भ में ही अनिमा और अंजी में इन्द्रनारायण की शादी के बाद की वादत को लेकर जो बातचीत होती है, वह आकर्षक तथा नाटकीय है । इससे पात्रों का स्वभाव स्पष्ट होता है साथ ही उद्देश्य की पूर्ति होती है । श्रीपत के प्रवेश के पश्चात् सम्बादों की नत्यात्मकता तथा स्फूर्ति बतली ही बनती है । श्रीपत के सम्बादों का एक उदाहरण दृष्टव्य है—

‘बरे दीदी, तुम तो प्यर्थ में गृहस्ती की बक्की से अपना माथा फौड़ रही हो तुम्हें तो सेना में कैप्टन या ड्यूटी मौड़ी कैफ़्टमेण्ट होना चाहिए था ।’

श्रीपत अपनी वादत का अंजी से अन्तर स्पष्ट करता हुआ कहता है --

‘तुम जूझ जानती हो दीदी तुम्हें मतलब के गदेरों पर नींद न आती थी और हम बुरी चारपाई पर सो जाया करते थे । तुम्हारे कमरे के पास में भी कोई गुजरता तो तुम्हारी नींद उभट जाया करती थी और हमारे कमरों के पास डोर भी नहीं तो हमें डर न होती । तुम्हारी कसम, मैं तो यह मैं भी सो जाया, पर नींद कम्बल इतनी थी कि एक बार जाकर

बैठा तो उठकर कमर भी सीधी न कर सके।”

कंजली -- “सदाचार तो तुम्हें हू नहीं गया भीषत, मेरी संकरानी पर ही डोरे डालने लो।”

मुझे क्या मालूम था कि तुम संझा की तरह जावोगे और तूफान की तरह चले जावोगे।”

भीषत -- (हंसाता है) भगवान् ने चाहा तो फिर जाऊंगा कंजी दीदी और घुल की तरह टिक कर बैठूंगा। अच्छा नमस्ते।”

नाटककार में सर्वत्र सम्बन्धों की अभिव्यक्ति में पात्रों की सजगता प्रकट होती है। इसी के में जोमी और अनिमा उसी प्रकार बातचीत करती हैं, जिसप्रकार प्रथम बंक में कंजली और अनिमा करती थीं। दोनों कर्कों का सम्बन्ध एक ही दिशा में विकसित करने का प्रयास किया गया है।

सफल मने हुए नाटककार की लेखनी से विद्युत् इस नाटक के सम्बाध पटुता और विदग्धता से परिपूर्ण है और अभिनेय गुणों से भरपूर है।

संदर्भ-ग्रन्थ

नाटक में जीवनी शक्ति का संचरण करने में संघर्ष-ग्रन्थ का विशेष महत्व है। नाटक में दो विरोधी स्वभाव के पात्रों के मिलने पर संघर्ष उत्पन्न होता है। “कंजीदीदी” नाटक में कंजली का स्वभाव सभी से विपरीत है। वह अन्य सभी पात्रों पर अपने स्वभाव की छाप डैलना चाहती है। पारिवारिक शान्ति के लिए सभी पात्र कंजली के अपने स्वभाव समर्पण कर देते हैं। भीषत का स्वभाव कंजली से विपरीत है और उसमें स्थायित्व है। इसी कारण पर “संघर्ष” उत्पन्न होता है।

वन्तर्द्वन्द्व पात्र के संस्कार तथा प्रभाव में साम्य उपस्थित न होने पर उत्पन्न होता है। श्रीपत के सम्पर्क से हन्नुनारायण शराब पीने लगते हैं। अंजली में इसकी वान्तरिक प्रतिक्रिया होती है। वह संस्कार प्रधान स्त्री है। अतः वह अपने को संभाल नहीं पाती और आत्महत्या करती है।

इस प्रकार संघर्ष और वन्तर्द्वन्द्व दोनों के लिए जितनी अच्छी स्थितियाँ नाटक में उपस्थित हुई, उतनी कुशलता से उनका निवारण नहीं हो सका। वज्जे प्रथम वैष्णवी के साहित्यिक अभिनेय नाटक के लिए उपयुक्त भूमि पाकर भी संघर्ष-वन्तर्द्वन्द्व का अंश पनपान नहीं पाया—उत्तेजित मुकाम गया।

रंग संकेत

“बंजी दीदी” नाटक में सक्रिय तथा निष्क्रिय दो प्रकार के रंग संकेत हैं। सक्रिय रूप में अभिनय के मैदाँ के अनुसार ही वांगिक तथा सात्विक रंग निर्देश होते हैं। इस नाटक में वांगिक अभिनय उभारने वाले संकेत ही अधिक हैं, जिनकी निम्न प्रकार से रत्ना गया है—“सहसा मुड़कर, उठपड़ा से, पुराणा से झूठकर, मुँह बनाकर, अतीव धृष्टता से, हताश भाव से, कुर्ता उतारकर, कुर्सी पर लटका देता है, उसे बाहों में उठाकर, तथा जकड़कर टाँग नीचे करते हुए बादि। सात्विक अभिनय उभारने वाले सक्रिय संकेतों के रूप... गद्गद होकर जलकर लगभग जीतते हुए, दीर्घ निःश्वास लेकर तथा ध्यान से बच्चों को देखता है बादि।

निष्क्रिय संकेत पात्रों के स्वभाव को प्रकट करने के लिए नाटककार द्वारा स्वयं थिये गये हैं। हन्नुनारायण के लिए नाटककार ने लिखा—“बकीरुह से न बाधिर। इस प्रकार के रंग निर्देशों के अतिरिक्त प्रवेश पस्थान तथा रंगरंग की सामग्री के सम्बन्ध में भी अनेक संकेत रसे गये हैं।

उपर्युक्त अध्ययन के आधार पर यह स्पष्ट होता है कि यह नाटक पूर्ण अभिनेय है। दृश्य विधान की नयी विधा का प्रयोग कर नाटककार ने नाटक के लिए सहजता प्रदान की है। प्रथम तथा द्वितीय अंक एक से हैं और दो दृश्यों के बीच में एक छोटा दृश्य है। नाटक की अभिनेयता निर्विवाद है।

छठा बेटा नाटक

परिचय

अस्के जी का यह नाटक भी उनके अच्छे अभिनेय नाटकों में है। इसका दृश्यविधान सरल तथा नाटकीय है।

दृश्य-विधान

नाटक में पांच अंक ही दृश्य हैं। प्रथम दृश्य का पर्दा डा० बंसराज के भवान के बरामदे में उठता है। बरामदे से लगे हुए कमरों में स्नानघर, रसोई तथा अध्ययन-कक्ष है। इसमें मंच सज्जा और मंच सामग्री का निर्देश किया गया है। मध्यम वर्गीय व्यक्ति के घर का दृश्य है। जतः साधारण सजावट ही रखी गयी है। दूसरे दृश्य में पं० बलन्तलाल की सौते हुए एक कलक दिखलाई गयी है। तीसरा दृश्य पूर्व स्थान पर ही जुड़ता है। चर्चा क्लार्क-जुनाई का वातावरण रखा गया है। चौथा दृश्य भी इसी स्थान पर घटता है। इस दृश्य में दो-चार कुर्तियाँ, तराज पीने की सामग्री तथा तम्बाकू-चिलम का सामान रखा गया है। पाँचवाँ दृश्य पूर्व स्थान पर ही प्रकाशहीन स्थिति में जुड़ता है। पूर्व परिकल्पित पात्र हाया कम में जाते हैं और निकल जाते हैं।

प्रथम तथा द्वितीय दृश्य में दूहे की मंच पर दाना ताते बताया गया है। वह दृश्य कुत्रिम दूहे की रखकर प्रदर्शित किया जाता है।

अभिनवात्मक स्थायी प्रभाव वाले दृश्य भी नाटक में

रहे गये हैं। दो-एक उदाहरण दृष्टव्य हैं -- प्रथम दृश्य में डा० ईसराज को पता चलता है कि उनकी पत्नी ने उनके श्राद्धी पिता को कस रुपये का नोट बाटा छाने को किया है तो उनकी मुद्रा स्पष्ट करते हुए नाटककार ने अच्छा दृश्य-चित्र उपस्थित किया है। डा० ईसराज तथा गुरुनारायण का टहलते-टहलते टकराना तथा नौकरों का काम करते-करते बाहर निकलना आदि दृश्य भी प्रभाव उत्पन्न करते हैं। चतुर्थ दृश्य में पैसे के लालच से पुत्रों के पिता की आज्ञा के अनुसार वाचरणपूर्ण नाटकीय चमत्कार युक्त तथा प्रभावशाली है। दृश्यविधान तथा दृश्यचित्रों की कतारणा से नाटक अभिनेय होने का अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करता है।

पात्र-योजना

‘झठा डेटा’ नाटक में कस पुस्तक तथा दो स्त्री पात्र हैं। डा० ईसराज तथा पं० कसन्तलाल मुख्य पात्र हैं। हरिनारायण, केननारायण, कैलाशप्रति, गुरुनारायण, डा० ईसराज के अन्य चार भाई हैं। यह यहाँ सहायक पात्रों के रूप में आते हैं। चाचा चाननराम भी मुख्य कथावस्तु से सम्बद्ध पात्र है। पं० कसन्तलाल की पत्नी तथा डा० ईसराज की पत्नी का सम्बन्ध भी मुख्य कथावस्तु से है। इन महिला पात्रों से नाटक में जीवनीशक्ति का संवर्ण हुआ है। दीनक्याल का व्यक्तित्व नाटक में एक स्वार्थी व्यक्ति के रूप में रखा गया है। यह पात्र मुख्य कथावस्तु से अधिक सम्बद्ध नहीं है। हरिचरण तथा मुद्दू दोनों नौकर भी अधिक अच्छा प्रभाव नहीं उत्पन्न करते। दो के स्थान पर एक नौकर से भी कार्य चल जाता।

१- (जवानक उठकर और दोनों मुट्ठियाँ इकट्ठी बीजकर महान बिटप की माँघि फूँलते हुए लवों पर जोर देते हुए) ।

सम्वाद - योजना

कई उस नाटक के सम्वाद अधिक प्रभावपूर्ण ^ह नहीं हैं, पर नाटकीय हैं। "ऊँचीदीदी" के सम्वादों की भाँति इस नाटक के सम्वाद साहित्यिक स्तर के नहीं हैं। मध्यमवर्गीय परिवार के दैनिक जीवन का उद्घाटक यह नाटक अपने स्तर के अनुरूप ही सम्वाद रखता है। चचा बामनराम तथा डा० खैराज में पं० बलन्तलाल के विषय में चर्चा चलती है। वही समय गुरुनारायण प्रवेश करता है। वह पं० बलन्तलाल की अवत से अपनी जावत की तुलना करता है। व्यंग्यार्थ शैली में वह कथन ^{एक} अच्छा उदाहरण है --

"वै मुँहें रखते हैं जिनपर नीबू टिक सके और हमारे ऐसा भी मालूम नहीं पड़ता कि जे ने उन्हें कभी पैदा भी किया था। वै सिर फुटाकर रखते हैं बटियल भेदान की भाँति और हम दो-दो महीने तक इस मामले में नाई को कष्ट नहीं देते। वै जमीन और तहमद पहले अनाकली में घूम सकते हैं और हम सौते समय भी सूट उतारने से हिचकिचाते हैं।"

इसी प्रकार जे, हरिनारायण तथा कैलाश भी अपने पिता पं० बलन्तलाल को अपने पास नहीं रखना चाहते। जेनारायण इसका कारण इस प्रकार प्रकट करवा करता है -- "और फिर रात भी उनपर गाने की धुन खबार होती है। एक बार मुझसे कहने लगे 'तुम गावों' जब मैं जे का नाता विवश हो बिबाहने लगा। अंतर्त्तों में मेरी बाँसू मर जाये। कहने लगे अच्छा गाते हो। प्रेक्टिस जारी रखी तुम्हें लखनऊ के म्यूजियम कालेज में पढ़ती करा देंगे।"

दूसरे बार मैं पं० बलन्तलाल तथा जे उनके लालची बेटों के बीच के सम्वाद भी विदग्ध हैं। इस नाटक में सम्वाद वक्तृता के निकट हैं।

एक पात्र दूसरे का सम्भाव प्रकट करने के लिए जल्दा अपनी सफाई देने के लिए ही वक्तव्य देता है। यह स्पष्टरूप से कहा जा सकता है कि 'छठा भेटा नाटक के सम्भाव वक्तव्य के निकट हीक भी क्रियाशीलता को उभारते हैं। उनकी क्रिया से सब स्वर जाता है।

संघर्ष-दृष्ट

नाटकमें सत्वरता तथा पात्रों के मानसिक उद्वेलन को प्रकट करने के लिए संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्वों का महत्व है। नाटक की कथावस्तु में संघर्ष की सम्भावना कम है। पात्रों में संघर्ष का अवसर है, पर वह विकसित नहीं हो पाता है। पं० बसन्तलाल को रतने के लिए कोई लड़का तैयार नहीं है। चाननराम के समक्ष सभी अपना विरोध प्रकट करते हैं, पर यह संघर्ष एकदम ठण्डा है। क्लृप्तपये के नोट के पीछे डा० हंसराज तथा उनकी पत्नी कमला में संघर्ष की स्थिति जाती है। यह स्थिति अधिक प्रभावशाली नहीं है।

इ अन्तर्द्वन्द्व के लिए पं० बसन्तलाल तथा माँ दो पात्र उपयुक्त हैं। पं० जी शर्मा के नके में सब मुला देते हैं तथा माँ का व्यक्तित्व इतना सहनशील है कि उसमें कोई प्रतिधिया जन्म ही नहीं लेती। उसमें यदि द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न भी होती है तो उसे वह प्रकट नहीं होने देती। सभी की इच्छाओं के लिए कार्यरत रहना भी माँ का कार्य है। अतः उसका अन्तर्द्वन्द्व ग्राम में तालाब के जल की माँग से उत्पन्न हुआ है।

'वक्क' के पात्र परिस्थितियों से सम्पर्कता करके तथा सहनशीलता के कारण सीधी रस्ता में विकास पाते हैं। यही कारण है कि उनमें संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न नहीं हो पाती है।

रंग सूचनाएं

सब व्यवस्था के लिए नाटककार ने टिप्पणियाँ दी हैं। पात्रों के चरित्र के विषय में भी उसने अपनी व्यक्तिगत राय प्रकट की है।

यह गुण 'वस्त्र' के उपयोगकार के व्यक्तित्व के कारण आया है। इससे पात्रों के चरित्र के विषय में ज्ञान अवश्य प्राप्त होता है, पर अभिनेता में किसी प्रकार का विकास नहीं होता है।

दूसरे संकेत अभिनय के विभिन्न रूपों में श्रियाशीलता उत्पन्न करने के लिए रसे गये हैं। उदाहरण के लिए कुछ संकेत इसप्रकार हैं--
 'जैसे से जूँझियों का गुच्छा निकाल कर उसे अंगुलियों पर घुमाते हुए, हरचरण रसोई से प्लेट धोते-धोते जाता है, रहा जमाते हुए तथा हुक्का गुड़गुड़ाते हुए आदि जांगिक क्रियाएं उभारने वाले रंग संकेत हैं। सात्त्विक अभिनय से सम्बन्धित संकेत भी हैं, जिनको इस प्रकार रखा गया है--'कमला आकू लड़ी रह जाती है, तन्त्रिल पलकें उठाकर आदि।

अभिनेय नाटक में जिस प्रकार की विवाशील रंगबूचकार
जोषित रहती है, उस नाटक में रहती नहीं है ।

फलतः नाटक अपना जमाव मनोवैज्ञानिक रूप में छोड़ता है। अच्छे साहित्यिक रूप में उसका महत्व नहीं है। जैसे कोई सिद्धहस्त पुराण-पुस्तक काठ के लिए अपनी कला से लोगों को प्रभावित कर ले, पर रस विमोचन न कर पाये। वह नाटक दर्शकों के मायोडेन को सन्तोष देने वाला है, उन्मुक्त करने वाला नहीं। नाटक जब तक दर्शकों की हृत्तान्त्रियों को संकृष्ट में समर्थ नहीं होता उसे सफल नाटक नहीं कहा जा सकता। 'छठा भेटा' सफल अभिनेय नाटक है, पर उसे हिन्दी के श्रेष्ठ साहित्यिक अभिनेय नाटकों की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता।

हम कह सकते हैं कि 'इसके' कबी का नाटककार समाज की दैनिक जीवन की घटनाओं को ही अपना मुख्य विषय बनाता है। वह अपनी

१- श्री वे डा० विमानचन्द्रराव से क्या कुछ कम है ? "मावी" बाईए०एस० जायि ।

बात सोचने में अधिक दवा नहीं, पर प्रकट करने में की कला में श्रवीण है।
 सम्भावनाएँ होने पर भी वह संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व को प्रकट नहीं करता।
 परिस्थितियों से सम्पर्कता करने में उसका विनोदी व्यक्तित्व सिद्धहस्त है।
 उसकी स्त्रियाँ करुणामयी हैं। वह अपनी बात बहुत कम साधनों से प्रकट करना
 जानता है। सम्य के अन्तरात्मा को युक्ति से जोड़ने में भी वह कुशल है। वह
 समाज की रुढ़ियों को तथा स्वभाव की आढम्बरपूर्ण बादलों को पूर्णरूप से
 समाप्त करना चाहता है। अतः यह स्पष्ट है कि अल्फ्रेड जी अभिनेय सामाजिक
 नाटक लिखने में सफल कलाकार है।

स्पष्ट है कि हिन्दी के पास श्रेष्ठ अभिनेय नाटकों का
 मण्डार उतना विशाल नहीं है, जितना किसी समुन्नत भाषा और साहित्य
 के लिए अपेक्षित रहता है। हिन्दी भाषा अपनी महानता और गरिमा में
 विश्व की किसी भाषा से कम नहीं है। उसके कवियों में कवि कुल गुरु महा-
 त्मा तुलसीदास ने विश्वकवि की त्यागिता पायी है, पर हिन्दी का कोई नाटक-
 कार तुलसीदास की तरह एवं संस्कृत के साहित्य-शिरोमणि कालिदास की भांति
 विश्वभर में त्यागिता अर्जित करने में समर्थ कृति अभी तक न दे पाया। प्रगति की
 दिशाओं का अवलोकन करने से आशा बँधती है कि यह अभाव निकटमविषय में
 पूरा हो सकेगा।

अध्याय - ६

हिन्दी नाटकों का नवीन विचार

अध्याय - ६

हिन्दी नाटकों की नवीन विधापृष्ठभूमि

साहित्य में नाटकों की विधा दृश्य काव्य होने के कारण एक सार्वजनिक विधा है। इससे यह स्पष्ट है कि नाटक का सम्बन्ध समाज से अविच्छिन्न रूप से चलता रहा है। जैसे-जैसे समाज में परिवर्तन होगा, वैसे-वैसे उसका प्रभाव प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से नाटक पर पड़ता रहेगा। यही कारण है कि इस देश में नाटकों की जो सृष्टि भारत के नाट्यशास्त्र के आधार पर बारम्बार हुई थी, आज उसका रूप पारम्परिक नाट्यविधा से प्रभावित होकर परिवर्तित हो गया है। पहले जहाँ नाटक में उस ही स्वीपरि या, वहाँ आज उस का स्थान मनोविज्ञान में ग्रहण कर लिया है। इस नाँति नाट्य-साहित्य अपने रूप में निरन्तर परिवर्तित होता रहा है।

भारतेन्दु युग से लेकर आज तक नाटक पर जितने प्रभाव पड़े हैं वे प्राचीन नाट्यशास्त्र और पारम्परिक नाट्यशास्त्र की सन्धि में होते रहे हैं। फिर भी जनसमाज के दृष्टिकोण में विकास होने के कारण नाटक की शिल्पविधि में नये-नये रूप दृष्टिगत हुए या अविध्य में हो सकते हैं। इसी दृष्टिकोण की ओर प्रस्तुत अध्याय के विषय का विवेक किया जायगा।

हिन्दी नाट्य साहित्य का इतिहास परम्परा और प्रयोग का इतिहास है। बारम्बारहीन नाटक जहाँ परम्पराओं से प्रभावित होते रहे, वहाँ समय-समय पर उन्हें नये परिवर्तन हुआ ही है। ये प्रयोग अधिकतर - पारम्परिक नाट्य साहित्य के सम्पर्क में होने पर दृष्टिगत हुए हैं। इसी कारण बाबाई बल्लू के नाट्यसाहित्य के अनुसार क्वावस्तु नायक निरूपण

र। विवेचन तथा रीति। निर्धारण के अन्तर्ध में नाटक का विधा में विविध विभाग उत्पन्न हुई है ।

भारतेन्दु युग

जैसे जैसे नाटक का विभाग भारतेन्दु हरिश्चन्द्र युग में होता हुआ । भारतेन्दु के पूर्व लिखे जाने वाले नाटक केवल पौराणिक कथा सुत्रों पर ही लिखे गये । सामान्य रूप से पद्यबद्ध आध्यात्मिक । उनमें हैं । केशव का 'विज्ञानगीता', बनारसादास का 'समयसार' और कविकुब्ज का 'प्रबोधचन्द्रोदय' प्रमाण रूप में निर्दिष्ट किये जा सकते हैं । विश्वनाथ सिंह के 'आनन्द खनुन्द' और गोपालदास के 'नहुष' नाटक में पद्य के साथ गद्य का प्रयोग भी देखा जा सकता है । इस शैली को दृष्टि में रखते हुए भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने स्वयं अपने पिता गोपालचन्द्र के नाटक 'नहुष' को हिन्दी का सर्वप्रथम नाटक माना है, किन्तु नाटकों के वास्तविक रूप का आभास हमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटकों से ही प्राप्त होता है ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र बहुभाषाविद् थे । उनके वायुनिक भारतीय भाषाओं के साथ ही साथ वे संस्कृत और औड़ी में भी रुचि रखते थे । और जब उन्होंने हिन्दी में नाटक लिखने का आशय किया तो वे भारतीय भाषाओं के नाटकों से भी अधिक से अधिक लाभ उठाना चाहते थे । उनके कृत नाटकों पर यदि दृष्टि डाली जाय तो वे नाटक विविध भाषाओं में लिखे गये नाटक हैं । संस्कृत से 'मुडाराजस' प्राकृत से 'कपूरमंजरी' औड़ी से 'महेश्वर जाक देविस' और बंगला में 'विद्यासुन्दर' नाटक कृत हैं । यदि इन कृत नाटकों की विधाओं का विश्लेषण किया जाय तो स्पष्ट ज्ञात होगा कि संस्कृत और प्राकृत के नाटक संस्कृत नाट्यशास्त्र के आधार पर, लिखे गये हैं, बंगला का विद्यासुन्दर नाटक यद्यपि संस्कृत नाट्यशास्त्र की परम्परा में रचा जा सकता है, तथापि उसपर प्रकारान्तर से परिष्करी

नाट्यशास्त्र का प्रभाव देखा जा सकता है । उदाहरण के लिए 'विधासुन्दर' नाटक में संस्कृत नाट्यशास्त्र के आधार पर कोई पूर्ण रंग नहीं है और नाटक का प्रारम्भ सूत्रवार और नट-नटा के वातालाप से भी हुआ है । प्रथम अंक के प्रथम गर्मांक से ही कथावस्तु का प्रारम्भ हो जाता है --

राजा -- (चिन्ता सहित) यह तो बड़ा आश्चर्य है कि इतने राजपुत्र आये पर उनमें मनुष्य एक भी नहीं आया । इन सब का राजवंश में केवल जन्म होता है, पर वास्तव में ये पशु हैं । जो ऐसा जानता तो अपनी कन्या को ऐसा बड़ा प्रतिज्ञा न करने देता, पर अब तो उसे मिटा भी नहीं सकता । अब निश्चय हुआ कि हमारी विधा का विधा केवल बीचकारिण ही गयी । हा ! क्यों मन्त्री ! तुम कोई उपाय सोच सकते हो

कवि राजशेखर द्वारा लिखा गया शुद्ध प्राकृत भाषा का 'कर्पूरमन्दरो सटुक' संस्कृत नाट्यशास्त्र की परम्परा में ही लिखा गया ज्ञात होता है । इसका प्रारम्भ सूत्रवार और परिपाश्वर्य से होता है । इसकी विधा के विवेचन में सूत्रवार का कथन इस प्रकार है --

सूत्रवार -- 'ठीक है, सटुक में यद्यपि विष्कम्भक प्रवेशक नहीं होते तो भी यह नाटकों में अच्छा होता है । (सोचकर) तो भला कवि ने इसकी संस्कृत में क्यों न बनाया, प्राकृत में क्यों बनाया ?

परि -- आपने क्या यह नहीं सुना है ?

बाने रस कहु होत है, पदत ताहि सब कोय ।

बात खुडी बाहिर, भाषा कीई होय ॥

और फिर

कठिन संस्कृत बलि नहुर, भाषा सरस सुनाय ।

पुरुष नारि अन्तर सरसि, इनमें बीच उताय ॥'

इस भाँति 'चंद्रमंजरी' सूट्टक में प्राकृत की नाटकीय विधा का दिग्दर्शन यथासम्भव भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपने शब्दों में किया है ।

महाकवि विशालदत्त रचित 'मुडारावास' सम्पूर्ण रूप से संस्कृत नाट्य शास्त्र के आधार पर लिखा गया है । जिसमें बीर, बहुमुक्त और शान्तिरस का सुन्दर परिचित हुआ है । यहां तक कि आरम्भ में मुखबारबीर नटी के वातालाप में ही नाटक के रस तत्त्व और कथातत्त्व की प्रतीक रूप में उपस्थित कर दिया गया है । आरम्भ में मंगलाचरणों का इस प्रकार उ का है--

कौन है सीस पे, 'चन्द्रकला' कहा याकौ है नाम यही त्रिपुरारो
हां यही नाम है भूल गयो किम जानत है तुम प्रान पिबारो
नारिहिं पुंक्षत चन्द्रहिं नाहिं कहे विजया यदि चन्द्र लवारो
यो गिरिजे इलि गंग क्षिपावत ईस हरी सब पोर तुम्हारी

शैवतपियर ने अपने नाटक में रसक की अपेक्षा मनोविज्ञान की प्रकृता प्रदान की है । वह नाटक के यथार्थ का सम्यक् चित्र उपस्थित करना चाहता था । अपने नाटक 'मण्डितवाफ' के निम्न में शैवतपियर ने 'लक्ष्मी' द्वारा स्त्रीत्व की हानि का भास काटने की एक तीव्रकारी परिस्थिति उत्पन्न की है । जिसका प्रतिकार पोरिया ने हठमयैव वारण कर अपने हृदि-कील है सब्ब ही कर दिया । इस प्रसंग का अनुवाद भारतेन्दु

१- भारतेन्दु हरिश्चन्द्र 'भारतेन्दु नाटकावली' : 'मुडारावास', पृ० १८७

चन्द्राकेयं लिखता है शिरशि इल्लिळा, किन्तु नामित दत्ताः ।

नामि वास्यास्त देवाय, परिचितमपि है विस्तृत कस्य हैतोः ।

नारी पुष्पाभिनेन्दु, कथयतु विजया न प्रमाणं यदीन्दु-

ने निम्न प्रकार से किया है --

पुरानी -- इस सौदागर के शरीर का बाधा सेर मांस तुम्हारा हा है,
जिसे कि कानून दिलाता है और राजसभा देता है ।

शैलाज -- बाहरे न्यायो ।

पुरानी -- और यह मांस तुम्हो उसका दाता से काटना चाहि, कानून
इसको उचित समकता है और न्याय समा वाजा देता है ।

शैलाज -- हे मेरे सुयोग्य न्यायकर्ता ! इसका नाम विचार है बाजो
प्रस्तुत हो ।

पुरानी -- थोड़ा ठहर जा, एक बात और शेष है, यह तमसुक तुम्हें
रुधिर एक झूट भी नहीं पिछाता, बाधा सेर मांस यही
शब्द स्पष्ट छिसे हैं । इसलिए अपनी प्राण प्राप्ति कर ले
क्यात् बाधा सेर मांस छे, परन्तु यदि काटते समय इस
बाध्य का एक बुंद भी रक्त गिराया तो बंशनगर के कानून
के अनुसार तेरो सब सम्पत्ति और उसकी व सामग्री राज्य
में लगीली जायेगी ।

गिरीश -- बाहरे विवेकी ! कुन केन हे मेरे सुयोग्य न्यायो ।

शैलाज -- क्या वह कानून में छिहा है ?

पुरानी -- तुम्हें बापका कानून दिलाता दिया जायगा, क्योंकि जितना तु
न्याय पुकारता है, उससे अधिक न्याय तेरे साथ करता जायगा ।

गिरीश -- बाधा ! बाहरे न्याय ! देस केन कैसे विवेकी न्यायकर्ता हैं ।

शैलाज -- अच्छा, मैं उसकी प्राप्ति स्वीकार करता हूँ । तमसुक का
तिशुना छेकर वह अपनी राह ले ।

कानून -- हे मे रूपी हैं ।

पुरश्चो -- ठहरो, इस जेना के नाथ पूरा न्याय किया जायगा, थोड़ा धोरज बरो, शोघता नहीं है, उसे ड्रव्य के अतिरिक्त और कुछ न दिया जायगा ।

गिरीश -- जो जेना देत तो कैसे धार्मिक और योग्य न्यायो हैं । बाह । बाह ।

पुरश्चो -- तो अब तू मांस काटने का प्रस्तुतियां कर, परन्तु सावधान, स्मरण रखना कि खत नाम कौ मो न निकलने पावे और न बाबा सेर मांस से न्यून व अधिक कटे । यदि तूने ठोक बाबा सेर से थोड़ा मो न्यूनार्थक काटा, यहाँ तक कि यदि एक रवो के बर्षे माग का मो बन्तर पड़ा, बरंच यदि तराजू को डण्ढो बीच से बाल बराबर मो डबर-उपर हटो तो तू जी से मारा जायगा और तेरा सब धन और न्याय हीन लिया जायगा ।

उपस्थित उद्धारण से देता जा सकता है कि इसमें बुद्धि, वैभव से मनोवैज्ञानिक हठ का एक सुन्दर चित्र उपस्थित किया गया है ।

भारतेन्दु की इस अनुवाद-शैली से ज्ञात होता है कि उन्होंने नाट्यविद्या की बहूँक शैलियाँ से परिचित होकर हिन्दी में नाट्य साहित्य का प्रारम्भ किया । उनकी इन शैलियों को तान मार्गों में विभाजित किया जा सकता है --

१- संस्कृत नाट्य शास्त्रीय शैली ।

२- पारश्वात्य नाट्य शास्त्रीय शैली ।

३- दोनों की सन्धि में हिन्दी की प्रकृति से उत्पन्न एक सज्ज शैली ।

वर्षिक तर भारतेन्दु युग में जो यह तीसरी नाट्य शैली प्रचलित हुई, उनमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र को इस तीसरी शैली का ही नाटककारों ने अनुसरण किया।

यह इस समय भारतेन्दु के अनुसरण पर विदेशी भाषाओं से अनेक नाटकों के अनुवाद होने प्रारम्भ हुए। अनेक नाटक लिखे गये। इस प्रवृत्ति को ही व्यवसाय बनाकर अनेक व्यावसायिक मंच संस्थारं निर्मित हुई, जिनमें पारसी थियेट्रिकल कम्पनियां इस क्षेत्र में विशेष रूप से प्रसिद्ध हुई। इन कम्पनियों के मालिक अधिकतर पारसी थे और कार्यक्षमता मुसलमान। इस कारण ये अनुवाद उई शैली में ही अधिक हुए। हैमसफियर के अँग्रेजी नाटक 'हेमलेट' का मुवाब 'सुने नाटक' 'कामेडी आफ़ एरर्स' का 'मुठ मुठव्या' रूप में किया गया तथा उई शैली में 'बुक्सुरत बला' जादि नाटक लिखे गये। व्यवसायी संस्थारं होने के कारण उनका ध्यान साहित्य को और कम था और वनाजन की और अधिक। यन तभी वर्णित हो सकता है, जब जनता का मनोरंजन हो। इसलिए जनता के मनोरंजनाय इस प्रकार के कारत्कारपूर्ण प्रदर्शन और मंचीय सज्जाओं के अंत नाटक में रसे गये, जो साहित्यिक सौन्दर्य से बहुत दूर थे। नाट्य साहित्य के इतिहास में इन पारसी नाट्य संस्थाओं से जहाँ नाटक का मंचीय रूप अधिक प्रकाश में आया, वहाँ दूसरी और साहित्यिक रुचि की हानि भी हुई। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र को साहित्यिक कला को जैसे जगने पारसी रंगमंच से नारी व्याघात पहुँचा और नाटक को कुंठला धीरे-धीरे साहित्य विहीन होखी चली गयी।

इतना अवश्य कहा जा सकता है कि पारसी नाट्य संस्थाओं ने नाटक को केवल मात्र साहित्य की संरचना से निकाल कर, सार्वजनिक वनिरूपि का विषय बना दिया और नाटक दृश्यविधान के साथ एक बहुत बड़ी संबंध पार कर गया। इस मांति यह देता जा

होने के पूर्व हिन्दी नाटक ऐसी स्थिति में पहुँच गया जहाँ उसमें साहित्यिक-सौन्दर्य अनुपात से बहुत कम रह गया और ऐसा ज्ञात होने लगा कि नाटक को यदि फिर से साहित्य की ओर नहीं लौटाया जायगा तो यह मात्र प्रदर्शन का रूप बनकर रह जायगा ।

द्वितीय युग

महावीर प्रसाद द्विवेदी युग में नाट्यकला में विकास का कोई स्पष्ट लक्षण दिखलाया नहीं देता है । इस युग में मा. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र द्वारा प्रारम्भ को गया अनुवादों का परम्परा पूर्ववत् चलता रहा । इन अनुवादों में उत्कृष्ट कृतियों का अभाव था, जो रंगमंच पर अवतरित होकर जन-साधारण का अनुरजन कर सकें । इस युग के अनुवादकों ने मूलभाषा का प्रकृति को बिना समझे ही अनुवाद कार्य कर डाला । इस काल में बंगला, ओड़ी तथा संस्कृत नाट्य साहित्य से अनुवाद कार्य किया गया । कुछ मौलिक नाटक भी लिखे गये, जिनमें ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक इतिवृत्तों को अपनाया गया है । इस युग में नाटक साहित्य की दिशा की ओर नहीं लौट सका ।

बंगला से अनुवाद

इस काल में नाटक अपनी भावात्मक और रूपात्मक पूर्णता के लिए प्रयत्नशील था । इसकी पूर्ति के लिए ही बंगला से अनुवाद किया गया । इस भाषा से हिन्दी में अनुवाद करने वालों में स्फारारायण पाण्डेय, रामकृष्ण वर्मा और गोपाळराम गहमरी के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं । इन अनुवादकों ने बंगला नाटककारों में श्री द्विवेन्द्रलाल राय, गिरिधर बाबू और रवीन्द्र नाथ की कृतियों के अनुवाद प्रस्तुत किये । इन अनुवादों में भावात्मिक पूर्ण सम्पत्तियों का अधिक्य था । यह प्रवृत्ति बंगला-

साहित्य पर विशेष प्रभाव परिलक्षित नहीं होता है । नाटकीय रचनाओं के विकास में इनका योगदान नाममात्र को कहा जा सकता है ।

ग्रेजी से अनुवाद

द्वितीय काल में ऐक्सपियर के नाटकों से भी अनुवाद किये गये । ऐक्सपियर के जिन नाटकों का अनुवाद द्वितीय युग में किया गया वे नाटक, 'थ्रू द लाइव डट' मर्चेंट ऑफ वेनिस' रोमियो जुलियट, मैकबेथ, हैमलेट और ओथेलो हैं । इन नाटकों में रोमियोजुलियट, 'थ्रू द लाइव डट' और मर्चेंट ऑफ वेनिस' का अनुवाद पुरोहित गोपीनाथ और छाला सीताराम ने किया है । इन नाटकों में सम्पूर्ण जीवन को छाया प्रस्तुत की जाती है, जिसमें कभी मनुष्य प्रसन्न होकर गाता है तो कभी धरोक बाँध बहाता है । इन ग्रेजी नाटकों से हिन्दी नाट्य साहित्य के विकास में पर्याप्त सहयोग माना जा सकता है ।

संस्कृत से अनुवाद

इस काल में संस्कृत के 'काण्डिदाय' 'हर्ष' और 'शुक्र' के नाटकों का अनुवाद किया गया । अनुवादकों में श्री सत्यनारायण कविराज और छाला सीताराम के नाम विशेष महत्व के हैं । इन लोगों ने 'मालविकाग्नि मित्र' 'पृच्छकटिक' 'नागानन्द' 'मालती माक' 'महावीर चरित' और उपर रामचरित' नाटकों का हिन्दी में अनुवाद किया ।

कैसा कि ऊपर स्पष्ट किया जा चुका है कि इस काल में कुछ मौलिक नाटक भी लिखे गये । इन टैलकों में रायदेवीप्रसाद, 'पूज' 'बड़ीनाथ मठ', नासनाथ चतुर्वेदी आदि के नाम प्रसृत हैं । इनकी रचनाओं पर ग्रेजी, फ्रांसीसी और संस्कृत नाटकों का प्रभाव देखा जा सकता है ।

राय देवीप्रसाद पूर्ण ने 'चन्द्राला मानसुन्दर' नाटक लिखा है। इसका कतिपय मध्ययुग के राजकुमार तथा राजकुमारियों से सम्बन्धित पूर्ण कल्पित है। यह नाटक केवल पठनीय है, रंगमंच के योग्य नहीं है। इसका रचना संस्कृत नाट्यशास्त्र के आधार पर हुई है। डा० रामकुमार कर्मा ने इसकी बर्चा उस प्रकार का है --

'नाटककार ने इसमें 'प्राचीन समय के व्यवहारों का प्रतिबिम्ब' देने का प्रयास किया है, किन्तु कहीं-कहीं नाटक में जो वर्तमान युग के वैज्ञानिक सिद्धान्तों का बर्चा वा गया है, उसमें काल बीच (ऐंजोमिज्म) है। नाटक का रचना पूर्णतः संस्कृत के नाट्यशास्त्र के सिद्धान्तों के आधार पर हुई है। इस कारण इसका जन्त गुल्मय है। ऐसक को काव्य-प्रतिभा इस नाटक में अपने उत्कृष्ट रूप में फैलने की मिलती है।'

'पूर्ण' जी के इस नाटक में काव्यात्मक प्रशुति स्त्री पात्रों में अधिक पायी जाती है। साधारण लोगों के लिए इसमें ग्राम्य भाषा का प्रयोग भी किया गया है।

श्वरीनाथ शर्मा उस काल के प्रसिद्ध नाटककार हैं। शर्मा ने राजनैतिक, सामाजिक, साहित्यिक तथा ऐतिहासिक सभी प्रकार के कतिपयों पर रचनाएं प्रस्तुत की हैं। उन्होंने गम्भीर तथा हास्य की शैलियों का प्रयोग अपनी कृतियों में किया है। उन्होंने 'कुतूहल वदन' (सन् १९१२), 'कुंजों की उम्मीदवारी' प्रथम तथा चन्द्रगुप्त नाटक (१९१४-१९१५ ई०), 'गो स्वामी तुलसीदास' धनचरित, 'दुर्गावती', 'लखनवाड़ी', 'विवाह विज्ञापन', 'मिस कैरिला' कृतियों की रचनाएं द्वितीय युग तथा बाद की का है। इनकी कृतियों पर द्वितीय युग का ही प्रभाव परिलक्षित होता है। 'दुर्गावती' तथा 'चन्द्रगुप्त' इनकी सफेद नाट्य कृतियाँ हैं।

मृ जो ने इन कृतियों में पाश्चात्य नाट्य शैली का मो प्रयोग किया है। नाटक में सामान्यतः वापरी की अभिव्यक्ति है। चन्द्रगुप्त में एक मित्र दूसरे के लिए अपना उत्सर्ग करता है। नाटक में चरित्र-चित्रण मो उमरा है। रानी, मन्त्री तथा सेनापति के चरित्र स्पष्ट हुए हैं, पर इस नाटक को भारतीय और पाश्चात्य किता मो श्रेष्ठ का वापरी प्रयोग नहीं माना जा सकता।

चरित्र-चित्रण की प्रवृत्ति बदरनाथ मृ के 'चन्द्रगुप्त' नाटक में विकसित हुई थी। उसका पूर्ण विकास जयशंकर प्रसाद के नाटकों में हुआ। इनके नाटकों में बुद्धिवाद की मो प्रमानता परिलक्षित होती है। इस काल की रचनाओं में संस्कृत नाट्यशास्त्र पर आधारित रचनाओं का पूर्ण बहिष्कार तो नहीं हुआ, पर बहुत-सी मान्यताएं इस समय खोखली छिद्र हो चुकी थीं। संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुसार नाटकों में नान्दो, प्रस्तावना, मंगलाचरण आदि का होना आवश्यक था। इस काल के नाटकों में इनका बहिष्कार किया गया। संस्कृत नाटकों में प्रस्तावना में ही नाटक की कथा का सौत कर दिया जाता था, जो इसकाल में अनुपपन्न माना गया। रसोक्त संस्कृत नाटकों का प्रमान गुण था और प्रेक्षक तथा चिन्मन्त्र द्वारा किसी बात का परिकल्प करवाया जाता था। इसी प्रकार लम्बे स्वगत कथन तथा लम्बे काल नाटक में रूढ़ि जाते थे। इस काल में इनका छीप हो गया। नाटकों में मंगलापन का पर्याप्त विकास हुआ।

इस युग का सबसे उत्कृष्ट नाटक पं० मासमलाल शुक्ल की का 'कुम्हारगुरु' कहें हैं। इसमें रंगमयीय विना साहित्यिक सौन्दर्य के साथ व्यतिरिक्त हुई है। शिवदी युग के अन्य नाटककारों में श्री माधव शुक्ल, भिक्कन्धु और पं० राधेश्याम कवावाचक हैं। इन तीनों को नाट्य शैली तथा नाट्य कृतियों पर भी यथास्थान विचार किया जा चुका है। श्री जयशंकर प्रसाद की नाट्यकृतियों की इसी युग में प्रकाशित होने लगी

पों, पर अपना शिल्पगत विशेषताओं के कारण उनपर ज़रा विचार करना उपयुक्त होगा ।

जयशंकर प्रसाद युग

जयशंकर प्रसाद ने नवीन नाट्य रैली में आधुनिक युगीन चरित्रों की स्मारकमयता रखा । उन्होंने अपने नाटकों का इतिवृत्त जनमेजय के बाल से लेकर हर्षवर्धन के समय तक रखा है । इस बाल के सभी चरित्र जनमेजय, बुद्ध, जजातशत्रु, बाणभय, चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, हर्षवर्धन तथा पुलकेशिन् प्रसाद के नाटकों में प्रस्तुत की मिलती हैं । अपने कलापत्रों में प्रसाद जी ने स्वच्छन्दतावादी मान्यताओं को प्रथम दिया है । संस्कृत नाटकों वर्णित दुष्य-युद्ध, विग्रह, प्रणय-प्रयास आदि की भी प्रसाद जी ने अपने नाटकों में स्थान दिया है । प्रसाद जी का सबसे बड़ा दोष यह बताया जाता है कि इनके नाटक रंगमंच पर नहीं सँभल जा सकते । ये प्रसाद जी मानते हैं कि रंगमंच का निर्माण नाटककार की रचनाओं के आधार पर होना चाहिए ।

प्रसाद जी के प्रमुख नाटक 'जजातशत्रु', 'चन्द्रगुप्त मौर्य' तथा 'स्कन्दगुप्त' हैं । इन नाटकों की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि अत्यधिक पुराने है । इन नाटकों में वक्ता का वातावरण धाकार हो उठता है । 'स्कन्दगुप्त' नाटक के वातावरण पर दृष्टिपात करने पर पता चलता है कि इसका वातावरण गुप्त युग की पृष्ठभूमि पर आधारित है ।

मगध राज्य की समस्त शक्ति क्षिप्त-भिन्न हो रही है । एक ओर वीर कुर्जों के आक्रमण हो रहे हैं तो दूसरी ओर गृह-युद्ध । और अन्तःविद्रोह की गर्मा-गर्मी है । वीराष्ट्र म्लेच्छों से पराजित हो चुका है । गाछ पर सँभल है और मगध विठासिता में डूबा है । मगधपति

कुमारगुप्त अपनी तरुण रानी के रूप- सौन्दर्य के आगे कुछ नहीं देखा।
ऐसी स्थिति में विकट परिस्थितियाँ जन्म ले सकती हैं। वास्तव में नाटक
का हास्य पात्र है। वह इस संकट की ओर इंगित करता है--“कालेय
शक्ति में एकत्रित हैं, शीघ्र ही अन्यकार होगा.... निर्गम मूक्य आकाश
में शीघ्र ही कौकिली के मेष रंग मरेंगे। एक विकट अभिनय का आरम्भ
होने वाला है।” “स्कन्दगुप्त” नाटक में इन काले भैंसों ने क्या की वादि
से अन्त तक आस्थापित कर रखा है। इस नाटक का इतिवृत्त अन्त देवी के
आस पास घूमता है। कुछ दृश्य चित्रों द्वारा वातावरण और अनन्तदेवी के
चरित्र का आभास देना आवश्यक है--

“अन्त देवी सुसज्जित प्रकोष्ठ में रात्रि के द्वितीय प्रहर
में मटारों की प्रतीक्षा कर रही है। वह अपनी नियति का पथ अपने पैरों
चलना चाहती है। उसकी दासी कहती है--“स्वामिनी आप बड़ा मर्यादक बैठ
ले रही हैं।” अन्त देवी उसे यहाँ जो प्रति उत्तर देती है, वह नाटक के
वातावरण पर प्रकाश डालता है --“कुड़कुड़- जो नुके के लव्य से भी संकित
होते हैं, जो अपनी सांस से ही जीक उठते हैं, उनके लिए उन्मत्ति का संकल्पित
मार्ग नहीं है महत्वाकांक्षा का दुर्गम स्वर्ग उनके लिए नहीं है।”

अन्तदेवी की महत्वाकांक्षा में मटारों का पूर्ण सहयोग
प्राप्त है। मटारों का सहयोगी प्रपञ्चबुद्धि है। वे दोनों प्रतिहिंसा की अग्नि
से दग्ध हैं।

रात्रि के नौ अन्कार में अन्तःपुर के द्वार पर सर्वमान
संस्कारपूर्वक पहरा है रखा है। पृथ्वी के नीचे कुम्भप्रणाली का मुखम्य चल रहा
है। रात्रि की मूक्यता में एक सैनिक कहता है --“नायक! न जाने क्यों हृक्य
बस उठा है, धीरे धन-धन करती हुई, हर से वह अपनी रात सितकरी जा रही
है। पवन में गति है, परन्तु रुक नहीं। सावधान रहने का लव्य में चित्ताकर

कहता हूँ, परन्तु मुझे ही सुनाई नहीं पड़ता है। यह सब क्या है नायक ?

इस मानसिक व्यग्रता का प्रकृति के साथ इतना तीव्र सम्-
सामन्वय प्रस्तुत करके नाटककार ने नाटकीय वातावरण को फक्करीर किया
है। रात्रि की नीरवता के ऐसे दो दृश्य और हैं, जिनमें हत्या और विनाश
का अकाण्ड ताण्डव है।

राजनीतिक चङ्क्यन्त्रों के आक्रोशपूर्ण वातावरण में
प्रसाद ने विषाद एवं करुणा की रैलार्ह भी उमारी है। स्कन्दगुप्त की
माता केवकी इन्दीगृह के भीतर भी व्याम्य भगवान पर अकाण्ड विश्वास धारण
किए हुए है। विषाद एवं विभीषिका पूर्ण वातावरण का एक अन्य पक्ष
पुण्य सम्बन्धी है। स्कन्दगुप्त में प्रेम के दो रूप हैं -- एक रूप केवसेना का है
दूसरा विजया का है। केवसेना का पुण्य मूक बलिदान है तो विजया का
उन्माद की प्रबलता से पूर्ण पुण्य की अनिष्ठ शिला है। नारी के जीवन की
रकान्त व्याकुलता और करुणा इन्दन ने समूचे नाटकीय वातावरण में गहरा
असाव भर दिया है।

स्पष्ट है कि स्कन्दगुप्त का वातावरण -सृष्टि में
विभिन्न पात्रों की अव्यव दृष्टि को स्पष्ट करने के लिए छेत्तक द्वारा सर्वत्र
निर्मित किया गया है। इसी प्रकार चरित्र-चित्रण और भावतीव्रता द्वारा
नाटक आधुनिक शिल्प का सुवक बन गया है।

प्रसाद के नाटकों के अध्ययन से स्पष्ट है कि उन्होंने
पाश्चात्य और भारतीय नाट्य सिद्धान्तों का सुन्दर समन्वय किया है। उनके
नाटकों में हमारी संस्कृति के नीरवम्य चित्र हैं, जिनपर हमें गर्व है।

१- कर्तव्यप्रसाद : 'स्कन्दगुप्त', ई. सुभाषचन्द्रक द्वितीय बंक।

इस काल के अन्य नाटककारों में पं० उदयशंकर मट्ट, सेठ गोविन्ददास, हरिकृष्ण 'प्रेमी', पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र, और रामनृप बैनीपुरी आदि हैं, जिनपर यथास्थान विचार किया जा चुका है।

गांधी जी ने राजनैतिक परिस्थितियों को समाज के साथ सम्बद्ध किया। उनके द्वारा चलाये गये खान्दोलन देश की सामारण जनता को से लेकर उच्च वर्ग की जनता तक को प्रभावित करते थे। वे जनता को उसके मूल अधिकारों के प्रति सचेत करना चाहते थे। इस प्रकार जनजागरण द्वारा राजनीतिक विषमताओं को समाप्त करना उसका ध्येय था। गांधी जी के प्रयास से राष्ट्रीय चेतना की लहर सम्पूर्ण देश में बौढ़ गयी। प्रत्येक वर्ग के व्यक्तियों में अपनी स्थिति सम्बन्ध बनाने की भावना का उदय हुआ।

वैज्ञानिक युग की चमक-दमक ने मध्यम तथा निम्नवर्ग को भी आकृष्ट किया। इन वर्गों का मुक्तभाव भी उन सभी बुल-बुलियाओं को प्राप्त करने की ओर हुआ जो उच्चवर्ग भोग रहा था। फलतः जीवन की बटिकतारें बढ़ गयीं। गांधी जी द्वारा उत्पन्न जनचेतना ने देश को स्वतन्त्रता की प्रदान करा दी, परन्तु जीवन में बढ़ती हुई बटिकताओं का एक इसे नहीं-मिला। फलतः पूर्वीयतियों के विरुद्ध बाह्यरूप में और अपने प्रति आन्तरिक रूप में जीवन में संघर्ष उत्पन्न हुआ। इसका सीधा प्रभाव साहित्य पर पड़ा। जन साहित्य यनौरजन का माध्यम न रहकर युनचेतना का प्रतीक बन गया। नाटक पर भी इस युन चेतना का प्रभाव परिलक्षित होता है। इस युन के नाटकों में तीन बन्धः प्रेरणादायक कार्य कर रही थीं —

१- कल्याण की भावना जन्मा शक्ति की प्रतिष्ठा

२- सत्य का उद्घाटन

३- समता का समाधान

इन प्रेरणाओं के लिए एक सशक्त माध्यम की आवश्यकता थी। इस माध्यम में जहाँ एक ओर हृदय को फक्कड़ाने वाली शक्ति थी, वहीं उसमें संक्षिप्तता भी थी। विहारी के दोहों की भाँति 'भाविक के तीरों' की आवश्यकता थी जो देखने में छोटे लगते हैं कि धाव गर्भीर करते हैं। यह प्रभाव बड़े-बड़े नाटकों से उतना सम्भव नहीं था, जितना एकांकी नाटकों से।

यद्यपि एकांकी नाटक भारतीय नाट्यशास्त्र में उल्लिखित हैं, किन्तु उसका उपयोग आधुनिक शिल्प के अन्तर्गत ही मान्य हो सकता था। इस विधा का शुभारम्भ डा० रामकुमार वर्मा से हुआ। उनका प्रथम एकांकी 'बादल की मृत्यु' १९३० ई० में प्रकाशित हुआ। यह एक फैनटेसी है। जिसका प्रकाशन 'विश्वामित्र' नामक प्रसिद्ध हिन्दी मासिक में हुआ था।

रामकुमार युग

इस सुदृढ सम्वेदनशील विधा में भारतीय नाट्यशास्त्र का आधार लेकर डा० रामकुमार वर्मा ने आधुनिक शिल्प की प्रतिष्ठा की। पश्चिमी नाट्यशास्त्र रस की ओरका मनोविज्ञान में अधिक रुपायित हुआ है। पश्चिमी एकांकीकारों के एकांकीयों से इसके उदाहरण लिये जा सकते हैं। डा० रामकुमार वर्मा ने सर्वप्रथम अपने एकांकीयों में भारतीय सम्वेदनाओं की उभारत तथा शक्ति की कल्पना की। उन्होंने इस दिशा में अत्यधिक स्वस्थ प्रयत्न किये। 'बन्धुकार' एकांकी में प्रजापति का मन्वन्तर समाप्त हो रहा है और वे कल्याण की बात सोचते हैं --

शिव की प्रतिष्ठा

प्रजापति -- (सौचते हुए) आज मेरे मन्वन्तर का अन्तिम दिन है। मैं चाहता हूँ कि दूसरे प्रजापति के जाने के पूर्व मैं मू-मण्डल में पुरुष-स्त्री की सृष्टि कर दूँ। मैं गतिशीलता में प्राण भरना चाहता हूँ। मैं प्राण में सुगन्धि भरना चाहता हूँ। अन्धकार का विनाश मेरे जीवन का उद्देश्य होगा। हाँ, अन्धकार का विनाश। पिता के पापों की स्मृति-रेखा का काला चिन्ह उज्ज्वलता में छीन होकर मार्तण्ड की प्राप्ति चमकने लगे।

प्रजापति -- (दरवाजे पर रुकते हुए) कौन ? (स्मरण कर) जीह, विषाधर की आत्मा ? मेरे अधिष्ठाप की मूर्ति (जोर से) आओ।

(विषाधर की आत्मा का प्रवेश)

प्रजापति -- तुम कहाँ से आ रहे हो ?

जीह-आत्मा -- (व्यंग्य-से) नन्दन-कुंज-से-नहीं-2 जागृति के ज्यादा सागर से।

प्रजापति -- (व्यंग्य से) नन्दन कुंज से नहीं ? देलौ बत्स, क्या तुम ऐसी लहर बनना चाहते हो, जिसमें किसी इन्द्रधनुष का प्रतिबिम्ब पड़े।

इस प्रकार विषाधर और मेनका की आत्मा से प्रजापति सृष्टि का निर्माण करते हैं। विश्व-कल्याण के लिए आत्म बलिदान की भावना भारतीय विचार-धारा की प्रमुख विशेषता है। डा० वर्मा ने अपने रकार्ड्स में इस सम्बन्ध की सुतरता से व्यक्त किया है।

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'बाल-मित्रा संग्रह', 'अन्धकार', पृ० १७४

सत्य का उद्घाटन

डा० रामकुमार वर्मा ने अपने एकांकीयों में सत्य के उद्घाटन के लिए परिस्थितियों का स्वाभाविक रूप से निर्माण किया है। उनका यह सत्य मनोवैज्ञानिक आधार पर स्थित है। 'चारुमित्रा' एकांकी में सम्राट अशोक को कलिंग युद्ध के पश्चात् युद्ध युद्ध से पूर्ण विरक्ति उत्पन्न हो जाती है। इस हृदय-परिवर्तन का कोई कारण अवश्य होना चाहिए। संस्कारों में परिवर्तन सहज नहीं आता, उसके लिए गहरे प्रभावों की आवश्यकता है। 'चारुमित्रा' एकांकी में अशोक की पत्नी सम्प्राप्ति तिष्यरक्षिता कल्प प्रिय है। वह युद्ध-भूमि में अशोक के साथ है। अशोक के हृदय में कोमलता उत्पन्न करने में तिष्यरक्षिता का विशेष हाथ है। मगधान युद्ध के अनुवर्ती ^{मिस्र} उपयुक्त भी समय-समय पर अशोक के मन में युद्ध से विरक्ति उत्पन्न करते रहते हैं। आहत व्यक्तियों का रुदन तथा पति विहीन, पुत्रविहीन नारियों का कृत्य अशोक का हृदय दहला देता है। वह अनुभव करता है कि इन समस्त विषमता का दायित्व इसी पर है। इसका प्रतिक्रिया में उसका हृदय परिवर्तित हो जाता है। इस संदर्भ में तिष्यरक्षिता और चारुमित्रा में वातावरण सुनिए :

तिष्यरक्षिता -- हाँ, चारु, मैं कल बर्हा गयी थी महाराज के साथ।

वे न जाने कैसी हो गयी हैं। सब समय युद्ध की बातें करते हैं। तो कलिंग देश पर जब से उन्होंने बढ़ाई कर दी है, सब से तो सारा राज्य-कार्य महामार्गों पर ही छोड़ रखा है। आज दो वर्ष पूरे होने जा रहे हैं और कलिंग पर उनका जीव वैसा ही बना हुआ है।

चारुमित्रा -- वह मेरी देख का दुर्भाग्य है।

तिथ्यरक्षिता -- मैं चाहती हूँ चारु, कि यह लड़ाई शीघ्र ही समाप्त हो जाय । सब मान, यह युद्ध मुझे अच्छा नहीं लगता । हमारे सुस और शान्ति के जीवन में जहाँ लंसी का फूल सिलना चाहिए, वहाँ बाह और कराह काटि की तरह बुन जाती है । वशोक के वापस आने पर तिथ्यरक्षिता उन्हें युद्ध की विभीषिका से शान्त करने का उपक्रम करती है । इसी समय एक स्त्री अपने मृत बच्चे को लेकर जाती है । वह नाटकीय वातावरण को उद्बलित कर देती है, साथ ही वशोक के हृदय-परिवर्तन करने में सत्य का उद्घाटन करती है--

स्त्री -- (विस्फारित नेत्रों से एक बार ही फूटकर) ओह रानी ! वशोक का सर्वनाश हो वशोक का सर्वनाश हो ... मुझे भी मार डालो, मुझे भी मार डालो ।

तिथ्यरक्षिता -- ठहरो-ठहरो, तुम महाराज के सम्बन्ध में कुछ नहीं कह सकती । तुम रही, क्या चाहती हो ?

स्त्री -- मैं क्या चाहती हूँ ? मेरे बच्चे के टुकड़े-टुकड़े कर डालो । यह कभी मरा नहीं है (पुत्र की ओर देतकर) लाल, कभी तुम मरे नहीं हो । ये लोग तुम्हारे टुकड़े-टुकड़े कर डालेंगे, तब तुम मरोगे । तब तक कुछ बोलो -- बोलो मेरे लाल (अपने बच्चे को हाथों में ही मककरीरती है ।

+

+

+

स्त्री -- वशोक राक्षस है गया मेरे बच्चे को ! राज्य नहीं चाहता था मेरा लाल, लेकिन मेरे लाल को वशोक है गया इसे -- इस प्रकार की संघातों से वशोक का हृदय स्तम्भित

ही जाता है। वह परिवर्तित की क्रिया में गतिशील होता है। महान शक्तिशाली व्यक्तित्व कभी बीच की स्थिति में नहीं रहता है। वह उस ओर या उस ओर ही रहना पसन्द करता है। अशोक ने भी युद्ध से विरति ली तो वह एकदम बौद्ध हो गया। अशोक के इस परिवर्तन से मौर्य वंश का साम्राज्य सूर्य चन्द बन गया।

समस्या का समाधान

डा० रामकुमार वर्मा ने समस्याओं का समाधान भी अपने युग के अन्य नाटककारों की अपेक्षा अधिक सावधानी से किया है। वे एकांकी की समस्या समाधान का सुन्दर साधन मानते हैं-- "मेरी दृष्टि में इस समस्या का हल एकांकी सबसे अधिक कौशल से कर सकता है। जिस प्रकार रक्त योजन तक फैले सुरसा के मुँह में हनुमान लघुरूप से प्रवेश कर बाहर निकल आये थे, उसी प्रकार साहित्य को भी लघु रूप लेकर विराट जीवन के मुँह से निकलना होगा।"

डा० वर्मा ने अनेक समस्या-नाटकों की रचना की है तथा उनका समाधान प्रस्तुत किया है। 'रक्ती की रात' एकांकी में रक्ती पारिवारिक जीवन पसन्द नहीं करती है। वह अविवाहित रहना पसन्द करती है। इस एकांकी की यही समस्या है कि क्या स्त्री पुरुष के बिना रह सकती है? कनक और रक्ती में बातलाप चल रहा है

कनक -- स्कूल की नौकरी छोड़ दी। अब पिता जी को भी छोड़ दिया। विवाह तो बनी नहीं हुआ, नहीं तो जागे चलकर उन्हें भी ...

रक्ती -- कुछ नहीं होने का कनक। मैं तो देखती हूँ कि परिवार में हुआ हुआ वादनी कुछ नहीं कर सकता। जिनवगी की ज़रूरतें

को पूरा करता हुआ सोता है, जागता है। उसे विवाह करना पड़ता है, बड़का होना पड़ता है और मर जाना पड़ता है। एक ही रास्ता एक ही चाल, एक ही दूरी। मुझे इससे घृणा हो गयी है, कनक। मैं यह कुछ नहीं चाहती।

कनक -- तो रजनी तुम क्या चाहती हो ?

रजनी -- मैं क्या कहूँ, क्या चाहती हूँ ! समाज का बन्धन नहीं चाहती। मैं ममता और मोह के बन्धनों को तोड़कर स्वतन्त्र विचारों में विश्वास रखती हूँ। कनक जब ऐसा होगा तो संसार कितना अच्छा होगा ?

यह है, इस एकांकी की समस्या। समाज के बन्धनों से मुक्त होकर शिक्षित नारी स्वतन्त्र अविवाहित जीवन व्यतीत करना चाहती है, पर यह उसकी अहमन्यता है। नारी छता को पुरुष वृद्ध का सहारा सदैव अपेक्षित है। कनक के माई वानन्द के साथ रजनी की वार्ता यही स्पष्ट करती है। ठाकुर एक बड़के की लड़की को उठा ले जाते हैं। शोर सुनकर वानन्द उसकी रक्षा करता है। रजनी को नारी की दुर्बलता का पता चल जाता है --

रजनी -- नहीं वानन्द जी, बाप कितने साहसी और ... वीर पुरुष हैं। वानन्द जी, बाप बहुत अच्छे हैं।

वानन्द -- ठहरिए, ठहरिए, रजनी बेबी, बाप लोगों को हम जैसे सिपाखियों की ज़रूरत है। ज़रूरत है न !

रजनी -- (घिर पिछाती है धीरे से) हाँ, है। (फिर और से) देखिये स्त्री इतनी कमज़ोर व हो गयी है कि वह ठाकुरों से अपनी रक्षा भी नहीं कर सकती।

वानन्द -- इसलिए मैं तो कहता हूँ कि बाप समाज में चलकर स्त्रियों को मजबूत बनाएं। बापके लिए यह एकान्त नहीं है।

रजनी -- हाँ, मैं भी समझ रही हूँ, जानन्द जी !

रजनी -- आपने मुझे रास्ता दिखला दिया जानन्द जी।^१

स्पष्ट है कि उपर्युक्त तीनों तत्वों के समुच्चय से उन्होंने एकांकी की रचना की है। इसके अतिरिक्त डा० रामकुमार वर्मा युग के नाटकों में रंगमंच की सफलता का श्रेय रखती है। प्रसाद-युग के नाटकों से तुलना करने पर यह स्पष्ट होता है कि इन दोनों युगों के नाटकों में वही अन्तर है, जो साकार भगवान और निराकार भगवान में है। प्रसादयुगीन नाटक कथावस्तु में असीम हैं। उपन्यास की भांति पात्रों के सहचारे उनमें घटना स्पष्ट की जाती है। चरित्र-चित्रण में उचित अनुपात न रखकर पात्रों की संख्या मनमाने ढंग से बढ़ायी जाती है। भाषा सर्वत्र एक-सी है। वे अभिनय शैली में उपन्यास ही हैं।

डा० रामकुमार वर्मा युग के नाटकों में रंगमंच का पूर्ण प्रयोग हुआ है। साहित्य की कला रंगमंच की कला की सहायोगिनी बनकर आयी है। इस युग में प्रमुख सम्बेदना युक्त घटनाओं को ही नाटक में स्थान दिया गया। बड़ी से बड़ी समस्याओं को कम से कम स्थान तथा समय में स्पष्ट किया गया। इस युग का नाटककार उन विन्दुओं का चयन करता है, जिनपर से सम्पूर्ण कथावस्तु पर प्रकाश डाला जा सके।

चरित्र-चित्रण इस युग में एकांकी का मनोवैज्ञानिक ढंग हो गया। सम्भाव संदिग्ध तथा कुतूहल हुए हो गये, जिनमें कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक भावों को व्यक्त करने की शक्ति है। वे भाव तीव्रता के साथ ही मनोरंजक भी हैं। भाषा पात्रानुसृत है। इस युग के नाटक व्यक्ति, वर्ग और समाज को ऊँचा उठाने वाले हैं।

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'रजनी की रात', पृ० १२८।

स्पष्ट है कि डा० वर्मा के रकांकी नाटक एक युग प्रवर्तक विधा के रूप में उपस्थित है। उनके द्वारा हिन्दी साहित्य में रकांकी विधा का सर्वांगीण विकास हुआ। इस सन्दर्भ में रकांकी की विधा और रकांकीकारों का परिचय अभीष्ट है :

अ- रकांकी नाटक

रकांकी नाटक में केवल एक अंक रहता है। उसमें परिचित पात्रों द्वारा जीवन की एकपक्षीय चित्रित की जाती है। कथावस्तु में अनावश्यक प्रसंगों में बहिष्कार किया जाता है।

परिचय

चरित्र-चित्रण की स्पष्टता तीव्र तथा संक्षिप्त रहती है। कुतूहल की सृष्टि प्रारम्भ में ही हो जाती है। व्यक्तीक व्यक्ति द्वारा प्रभाव उत्पन्न किया जाता है। रकांकीकार अपना ध्यान चरमसीमा में केन्द्रित करता है। रकांकी की गति सिद्ध होती है। इस सिद्धता में जीती हुई घटनाएँ बुद्धि की तरह हृदय को आकर्षित करती हैं। डा० रामकुमार वर्मा के शब्दों में रकांकी का रूप कुछ इस प्रकार है -- "मेरे सामने रकांकी नाटक की भावना वैसी ही है, जैसे एक तितली छाल पर बैठकर उड़ जाय। फिर घटना में गति की अनिश्चित तरंगें आती हैं जो कुतूहल से सिंचकर चरम सीमा में परिणत हो जाती हैं। चरम सीमा के बाद ही रकांकी की समाप्ति हो जानी चाहिए, नहीं तो समस्त कथानक फीका पड़ जाता है। चरमसीमा के बाद घटना का विस्तार वैसा ही बलविकर है, जैसा प्रेयसी से बर्तन करने के बाद बाड़े-वाल का शिवाय करना।"

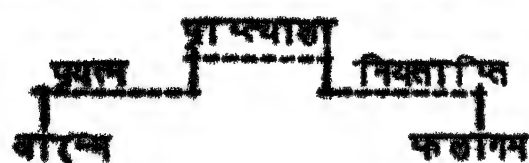
अतः रकांकी नाटक का उद्देश्य प्रभाव उत्पन्न करना है। इसके लिए रकांकी केवल निश्चित विधि-विधानों का पालन करता है। रकांकी की कथावस्तु का प्रारम्भ संभव से होता है। इसमें बाह्याङ्ग्य, कृत्रिमता,

स्वगत कथनों तथा पथ इत्यादि के लिए कोई स्थान नहीं है। यथापि चित्रण पर इन विधा में विशेष बल दिया जाता है। स्कांक्रियों के प्रयोग में शब्द-मितव्ययिता, संक्षिप्तता तथा निदर्शन कुशलता को अपनाने से जीवन की विशालता तथा गम्भीरता का सकेत अभिप्रेत है। कहना न होगा कि स्कांक्रियों की विधा एक ऐसा वाकचरण विन्दु है, जिसमें सम्पूर्ण जीवन अपना फलताजों तथा विफलताजों का दिग्दर्शन करा सकता है। यहाँ स्कांक्रियों के शिल्प पर संक्षिप्त विचार करना आवश्यक है।

क- कथावस्तु

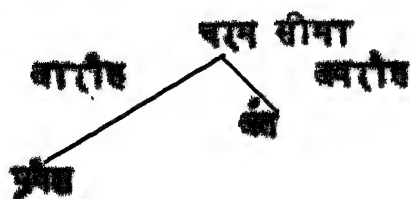
नाटक में जीवन का संवेदनशील रूप प्रस्तुत किया जाता है। हमारे जीवन में चारों ओर घटनाजों का अविराम प्रवाह बहता रहता है, जिनमें अन्तर्व्यापी सत्य का उत्पन्न रहस्यमय तैल रहता है। इन्हीं घटनाजों से सजग नाटककार अपनी व्यंजना-शक्ति द्वारा कथानक का कथन करता है। वह अपने जीवन के अनुभवों में ही उन घटनाजों के अन्तर्गत कुतूहल तथा स्वभाविकता का संवेदन कर देता है। उसे कथावस्तु के लिए बाहर जाने की आवश्यकता नहीं होती। वह संघर्ष की सृष्टि अपनी विवेचना द्वारा करता है, जिसमें नाटक में जिज्ञासा उत्पन्न होती है। वही है नाटक उन घटनाजों की संयोजन करता है : जिनमें विरोध की तत्त्वस्थिति शक्तियाँ रहती हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि जीवन की वास्तविकता जिसमें वाकचरण ही नाटकीय कथावस्तु की आधारशिला होती है।

इस कथावस्तु की आरोह तथा अवरोह के द्विदृष्टिकोण से प्राचीन नाटकों में इस प्रकार रखा गया है —



यह भारतीय दृष्टि है, जिसमें दुःखान्त का कोई स्थान नहीं है। यहाँ प्रतिनायक नायक है मानी में बाधा हो डाल सकता है अन्ततः उसे नायक से पराजित होना ही है। पश्चिमी नाटक में घटनाओं की परिणति दुःखान्त तथा दुःखान्त दोनों ओर हो सकता है। वहाँ घटनाओं का घात-प्रतिघात ही प्रसृत होता है।

स्कांकी की कथावस्तु नाटक की कथावस्तु से भिन्न होती है। स्कांकी के पास सीमित समय तथा स्थान है, जिसमें उसे नाटक की विस्तृत घटनाओं की व्यवस्था उपस्थित करनी है। अतः स्कांकी का प्रारम्भ तब होता है, जब जाघी से अधिक घटना समाप्त हो जाती है। यही कारण है कि स्कांकी की वस्तु में प्रारम्भ से ही कुतूहल की अपरिमित शक्ति संक्षिप्त रहती है। कथानक तीव्रता से अग्रसर होता है तथा एक-एक घटना में ही घनीभूत हो जाता है। जीती घटनाओं की व्यवस्था दुम्बक की भाँति संवेदना की आकषित करती है। एक-एक भाव मंगिमा में वर्णों की घटनाओं स्पष्ट होती हैं। सम्पूर्ण जीवन एक घटना में ही उमर जाता है। इस प्रकार के घटना-प्रदर्शन में चरम सीमा विद्युत गति से चल उठती है। स्कांकी की कथावस्तु इस प्रकार किसी अंतरा हटने की भाँति बीच पहुँचती है। उत्पुङ्गता की आग लगाते ही घटना आग की फुहार की तरह उठती है और चरमबिन्दु पर एक निश्चित ऊँचाई पाकर समाप्त हो जाती है। स्कांकी में भी चरम सीमा के बाद कुछ भी रहना प्रभावहीन हो जाता है। वायुनिक शिल्प के अनुसार स्कांकी का रैता-चित्र कुछ इस प्रकार का होगा —



स- पात्र

चरित्र- चित्रण के वाह्य अथवा आन्तरिक संघर्ष में ही नाटक का स्वल्प विकसित होता है । नाटक का संघर्ष पात्रों पर आधारित होता है । प्रधान पात्र को उभारने के लिए मध्यम पात्रों का सृष्टि का जाता है, जो कथावस्तु से सम्बद्ध रहते हैं ।

स्कांकी में पात्रों की संख्या परिमित रहती है । प्रत्येक पात्र का अपना महत्व रहता है । मनोरंजनायें पात्रों की संख्या स्कांकी में नहीं की जाती है । नायक के साथ प्रतिनायक रह भी सकता है तथा नहीं भी रह सकता है । कथानक में जब वाह्य संघर्ष उभारना अपेक्षित रहता है तो प्रतिनायक की कल्पना की जाती है, अन्यथा सहायक पात्रों से कार्य चलाया जाता है । ये सहायक पात्र स्कांकी में नीचे लिखे चार प्रकार के माने जाते हैं --

१- उज्ज्वल, २- माध्यम, ३- दुष्क, ४- प्रभाव व्यंजन
उज्ज्वल पात्र वे हैं जो कथा के विकास को उज्ज्वल देते हैं । माध्यम पात्र मुख्य पात्र के मनोगत भावों को या तो स्वयं प्रकट करते हैं या प्रकट कराने में सहायक देते हैं । दुष्क या सहायक पात्र स्कांकी में या तो रहस्योद्घाटन करते हैं अथवा अप्रत्यक्ष विषयों को सूचना द्वारा प्रकट करते हैं । प्रभाव व्यंजन सहायक पात्र वे हैं, जो कहीं रहस्य छेद अथवा घुमिका की भाँति कथावस्तु में यत्र-तत्र व्याप्त रहते हैं ।

पात्रों की सृष्टि यथाथे परक होती है । पात्र वही बरतों के व्यक्तित्वों को सामान्य मानव ही । कथाधारण गुणों से युक्त पात्रों से अभिप्रायः कथानकीय "टाइप" के पात्रों से है । पात्रों में दर्शकों को आकर्षित करने की क्षमता हो, वे मनोवैज्ञानिक आधार से ही परिचालित हों । स्कांकी में पात्रों की संख्या कथावस्तु की आवश्यकता के अनुरूप ही हो । पात्र-जीवना एवं भाँति बहुत ही मनोवैज्ञानिक तथा यथातथ्य परक होनी चाहिए ।

ग- सम्वाद

पात्रों के स्वभाव तथा मनोवैर्गों को जानने के लिए स्कांकी में सम्वाद रले जाते हैं । सम्वाद स्कांकी के आवश्यक तत्वों में हैं । सुन्दर और आकर्षक सम्वाद स्कांकी को सरल अभिव्यक्त करते हैं । नाटकीय परिस्थिति एवं वातावरण की सृष्टि के लिए भी सम्वाद वा कथोपकथन को आवश्यकता होता है । स्कांकी में नाटकीय तत्व की सम्पूर्ण शक्ति कथोपकथनों में केन्द्रीभूत रहता है । यहाँ स्कांकी का आत्मा है ।

स्कांकी के सम्वाद संक्षिप्त तथा आकर्षक होते हैं । उनमें उत्साह तथा सजीवता रहती है । पात्रों की स्थिति के अनुकूल सम्वादों में पर्याप्त प्रभाव उत्पन्न होता है । कथोपकथन में एक भी शब्द अनावश्यक न हो, एक भी वाक्य अधिक न हो तथा पात्र वही कहें जिसके न कहने से कथानक का विकास असम्भव होता हो । अतः सम्वादों में निम्न विशेषताएँ हा० रामकुमार वर्मा ने अपनी पुस्तक 'स्कांकी कला' में रखी हैं --

- १- स्कांकी में कथोपकथन संक्षिप्त हों । उनमें अनावश्यक वाक्यों और शब्दावली की भरमार न हो ।
- २- कथोपकथन मर्मस्पर्शी, वावेदग्ध्यपूर्ण होना चाहिए । इससे सजीवता का संचार होता है ।
- ३- कथन में चरित्र की चारित्रिकता को प्रकट करने की पूर्ण शक्ति होनी चाहिए ।
- ४- कथोपकथन स्कांकी के कथासूत्र को विकसित व करने वाले हों ।
- ५- उनमें निम्नकोटि का वाद-विवाद न हो । यदि विवाद अपेक्षित हो तो वह कलात्मक अवश्य रहे ।
- ६- व्याख्यान, उपदेश तथा छम्बी वाक्यावली से कथोपकथन मुक्त रहे ।
- ७- स्वगत का प्रयोग वाच्य अस्वाभाविक, अनावश्यक तथा अवांछनीय है । स्वगत का प्रयोग यदि अपेक्षित हो तो वह अस्वाभाविक न रहे ।

८- कथोपकथन सरल तथा स्पष्ट रहने चाहिए । रहस्यपूर्ण कथोपकथन रसानुभूति में बाधक होते हैं ।

९- कथोपकथन पात्रों के भावों को प्रकट करने में सक्षम हो ।

इस प्रकार स्कांकी में कथोपकथन का स्थान तथा महत्त्व स्पष्ट है ।

घ- नाटकीय सैत

अभिनयता उभारने में नाटकीय सैतों का विशेष योगदान रहता है । प्रताप जो के पश्चात् के नाटककारों में नाटकाय सैत देने का प्रयास की । रंग सैतों की वीर ध्यान देने वाले नाटककारों में डा० रामकुमार वर्मा, सैठ गोविन्ददास, लक्ष्मीनारायण मिश्र तथा सुमेश्वर प्रसाद प्रमुख हैं । जब तो सभी नाटककार इन सैतों का प्रयोग करते हैं । नाटकीय सैतों से अभिनेताओं तथा प्रस्तुतकर्ताओं की विशेष सहायता मिलती है । रंगसैतों से रंगमंच की व्यवस्था भी होती है । इसके मंच पर स्कांकी की आवश्यक सामग्री तथा दृश्य एवं वातावरण का ज्ञान हो जाता है ।

रंगसैतों से अभिनय में सहायता प्राप्त होता है । पात्रों के हाव-भाव, बैठना-उठना तथा चलने की रीति उनकी भावमंकी आदि का उल्लेख रंगसैतों में रहता है । पात्रों की प्रकृति तथा स्वभाव एवं दारिद्र्य स्थिति का भी ज्ञान उनके प्राप्त होता है । कथावस्तु के मुख्य एवं विस्तृत स्थलों को रंगसैतों द्वारा स्पष्ट किया जाता है । इनसे स्कांकी में प्रवाह एवं समीक्षा होती है । कथोपकथनों द्वारा जिन तथ्यों का स्पष्टीकरण स्कांकी में नहीं हो पाता है, उनका स्पष्टीकरण रंगसैतों द्वारा किया जाता है ।

30- आवश्यक तत्व

स्कांकी नाटकों की टेक्नीक जैजा नाटकों की देन कही गई है। डा० स्व०पी० सन्नी, जयराम गुप्त तथा डा० नगेन्द्र के मत में यह बात स्पष्ट है^१। स्कांकी का विधा इस प्रकार पारम्परिक नाट्य-शिल्प पर आधारित एक स्वतन्त्र विधा है। स्कांकी की स्वतन्त्र विधान मानते हुए चन्द्रगुप्त विद्यालंकार का मत है -- 'स्कांकी की कहानी का लघु संस्करण मात्र मानना उचित है'^२। उन्होंने स्कांकी को बहुत सरल विधा माना है। इनके मत से स्कांकी साधारण बातचात स्तर का विधा है, जिससे मनोरंजन होता है। जैनन्द्र जी का विचार भी स्कांकी की पूर्ण स्वतन्त्र विधा मानने का नहीं है। श्री सवर्गहंशरण अवस्थी अपने स्कांकी नाटकों के संग्रह 'मुद्रिका' में सर्वप्रथम स्कांकी की टेक्नीक पर गम्भीरता से प्रकाश डालते हैं। वे मानते हैं कि स्कांकी नाटक का सुनिश्चित और सुकल्पित उद्देश्य होता है। वे स्कांकी की विधा का स्वतन्त्र अस्तित्व मानते हैं। छठ गौविन्ददास नाटक तथा स्कांकी में वही अन्तर मानते हैं जो उपन्यास तथा कहानी में है। डा० रामकुमार वर्मा ने स्कांकी की टेक्नीक पर बहुत ही सुस्पष्ट तथा विस्तृत विचार प्रस्तुत किये हैं। उनके विचारों की सम्पूर्णतया रचना यहाँ अपेक्षित है-- 'स्कांकी नाटक में अन्य प्रकार के नाटकों से विशेषता होती है। उसमें एक ही घटना होता है जो वह घटना नाटकीय कोष्ठ से ही कुशल का संकट करते हुए चरम सीमा तक पहुँचती है। उसमें कोई अप्रत्याश प्रसंग नहीं रहता। एक-एक दृश्य और एक-एक दृश्य प्राण की तरह आवश्यक रहते हैं। पात्र चार या पाँच ही

१- स्व०पी० सन्नी 'नाटक की परत', पृ० १७७।

२- छठ स्कांकी नाटक, पृ० २०१।

होते हैं जिनका सम्बन्ध नाटक को घटना से रहता है। वहाँ केवल मनोरंजन के लिए आवश्यक पात्र की गुंजायश नहीं। प्रत्येक व्यक्ति को अपनी पत्थर की लिंबा हुई रेशा की भांति स्पष्ट और गहरा होती है। विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कला की भांति लिखकर पुष्प की भांति विकसित हो उठता है। उसमें उता के समान फैलने की उच्छ्वसलता नहीं।^१

निष्कर्ष

इन सभी विचारों के मर्तों का परीक्षण कर यह माना जा सकता है कि स्कांकी में एक ही घटना होती है। वह घटना कुतुहल का संकय करता हुई चरम सोमा पर पहुँचती है। उसमें गौण प्रसंगों के लिए ध्यान नहीं होता। पात्रों की संख्या सीमित तथा सुसम्बद्ध रखा जाता है। घटनाओं में अनुपात रहता है जो विकसित होकर अन्तर्द्वन्द्व की अवतारणा करता है। चरम बिन्दु के पश्चात् स्कांकी का सब अन्त हो जाता है।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि स्कांकी की विधा की अपनी स्वतन्त्र टेक्नीक है। वह स्वतन्त्र रूप से साहित्य का अंग है। यह भी स्पष्ट है कि स्कांकी की विधा ही आधुनिक जीवन की अभिव्यक्ति प्रदान करने में समर्थ है।

स्कांकी के शिल्प पर तथा उसके स्वरूप पर विचार करने के पश्चात् हिन्दी के प्रमुख स्कांकीकारों पर भी विचार करना आवश्यक है। सर्वप्रथम स्कांकी के जनक युग प्रवर्तक प्रतिभासम्पन्न साहित्यकार डा० रामकुमार वर्मा के स्कांकी शिल्प पर विचार करना उचित है।

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'स्कांकी कला', पृ० ४१

डा० रामकुमार वर्मा

डा० वर्मा का जीवन-दर्शन आशावादो है । उनके साहित्य में कहीं किसी और निराशा नहीं है । उनका विश्वास प्रगतिशीलता तथा महानता के प्रति जटल है । उनका दृष्टिकोण गिरने में नहीं, उठने में है । उनका विश्वास है कि ऊँच सदा ऊपर ही उठता है । जीवन अवरोध पाकर और निलर उठता है । पत्थर से ^{खान्द} ठोकर पाना और अधिक दृढ़िया हो जाता है । इसी प्रकार बाधाओं से मनुष्य की आत्मा की ज्योति और बढ़ जाती है ।

वे शक्ति और पुरुषार्थ में विश्वास रखते हुए पुरुषार्थ में आस्था रखते हैं । उनका मान्यताव प्रगति-पथ का रोड़ा नहीं है, बल्कि कर्मवृत्त को दुरी में अधिक शक्ति पहुँचाने का कार्य करता है । उनके शब्दों में यह जीवन कुछ इस प्रकार का है—' मैं बैलगाड़ी हूँ, मेरे चारों ओर फूल लिल रहे हैं, फलने बहने चले जा रहे हैं और फटाड़ अपना माथा उठाकर मेरे माथा में कह रहे हैं कि हमारे दुःख में गुफाओं के गहरे घाव हैं, किन्तु हम खड़े होकर आकाश से बातें कर रहे हैं । लौन्चरी, साइकल और शक्ति के ये अग्रदूत मेरा पथ प्रदीप्त कर रहे हैं । फिर मेरा जीवन फूल की तरह लिला हुआ, निकर की तरह प्रगतिशील और फटाड़ की तरह महान होने से कंधे रुकेगा ।'

डा० वर्मा के ये विचार ही उनके साहित्य में प्रकट हुए हैं । उनके स्कान्की नाटकों में इसी प्रकार के विचार बड़े प्रतीक ग्रहण कर प्रकट हुए हैं । उनके स्कान्कीयों में तीन गुण प्रमुखतया प्राप्त होते हैं—१- भारतीय संस्कृति की व्याख्या, २- इतिहास और राष्ट्रीयता के प्रति आस्था तथा ३- दैनिक सामाजिक समस्याओं का समाधान ।

वर्मा जीवन की ४० वर्षों की साधना में उन्होंने हिन्दी स्कान्की साहित्य का ही है अधिक स्कान्की दिया है । उनके स्कान्की सामाजिक

ऐतिहासिक, राजनैतिक, धार्मिक, पौराणिक, वैज्ञानिक तथा नैतिक अनेक दिशाओं में निर्मित हुए हैं, पर सभी का अन्तः प्रयत्न महत्त्व है। उद्देश्य तथा शिल्प साम्य के अतिरिक्त उनके स्कांक्रियों का कथावस्तु तथा उसी में अधिक पात्रों का वैयक्तिकता में अन्तर है। ऐकहों पात्रों का सृष्टि कर सभी में अन्तः मौलिकता एना प्राप्तवान ऐक का हा कार्य है।

उनके स्कांकी सत्य, शिव तथा सुन्दरम् को स्पष्ट करते हुए मा रंगमंच के लिए सर्वथा उपयुक्त है। शिल्पगत मौलिकता में, रंगमंच के विकास में व्यावहारिक ज्ञान प्रदान करने में तथा भारतीय उच्चादर्शों को व्यापित करने में उनके स्कांक्रियों की प्रमुख भूमिका है। उनके स्कांकी साहित्य पर विभिन्न विद्वानों ने विविध प्रकार के मत दिये हैं —

‘हिन्दी साहित्य में सर्वप्रथम स्कांकी लिखने वाले जाय हा हैं। उन्होंने वाचनिक ढंग के स्कांकी लिखने की नींव पयप्रदर्शक के रूप में डाली।’ (अरनाथ गुप्त)

‘श्री रामकुमार कर्मा हिन्दी में स्कांकी नाटकों के जन्य-दाताओं में हैं। उनका पहला स्कांकी नाटक ‘बादल की मृत्यु’ है, जो १९३० ई० लिखा गया था।’ (रामनाथ सुमन)

‘जतः ‘कारवा’ के ऐक को इतनी उधार सामग्री के साथ स्कांकी के क्षेत्र में पयप्रदर्शक मानना समुचित हो सकता है क्या ? डा० रामकुमार कर्मा विचार और चरित्र की उद्भावना में मौलिक हैं। ऐकनीक की भी उन्होंने सुस्थिर रूप दिया है यह मानना होगा।’ (डा० सत्येन्द्र)

-
- १- अरनाथ गुप्त : ‘स्कांकी नाटक’
 २- रामनाथ सुमन : ‘वाचनिक’
 ३- डा० सत्येन्द्र : ‘हिन्दी स्कांकी’

उपरोक्त मर्ती से डा० वर्मा के नाट्य-शिल्प पर जो प्रभाव नहीं पड़ता, उनके युग प्रतीक व्यक्तित्व का भी स्पष्टीकरण होता है। स्पष्ट है कि डा० रामकुमार वर्मा ने हिन्दी नाटकों को एक सर्वथा नवीन तथा मौलिक विधा का रूप दिया। उनके रचना की संरुद्ध कालानुसार उस प्रकार हैं:—

रैली टाई	-- १९४०
चारुमित्रा	-- १९४१
विभूति	-- १९४६
उपनिषद्	-- १९४७
स्वर्ण	-- १९४८
सुरास	-- १९४९
दीपदान	-- १९५०
रक्त रश्मि	-- १९५१
पाँचवन्ध	-- १९५२
विश्वविषय	-- १९५८
सुरास	-- १९६५
विश्वविषय के बाद	-- १९६७

दीपदान

‘दीपदान’ डा० वर्मा का प्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटक है। पिथौरा के खणीय महाराजा सांगा के राज्य का उपराधिकारी उनका छोटा पुत्र कुंवर उदयसिंह है। वह बनी चौदह वर्ष का बालक है। महाराजा के प्यारे फूलीराज का दासी पुत्र बनबीर बड़ा हो दूर और बिलासी है। वह उदयसिंह की हत्या करके स्वयं उपराधिकारी बनना चाहता है। उदयसिंह का पालन साँची जाति की राजपूतानी पत्ताबाय करती है। वह त्यागमयी, साहसी तथा शास्त्र के प्रति साधवान है। बनबीर का बाल का उसे पता है। वह प्रत्यक्ष रूप से बनबीर का विरोध करने में असमर्थ है। डा० बुद्धिमाना से कार्य करता है। उदयसिंह को कोरतवारी को पछोड़ कर टोकरी में छुटाकर वह मछल में बाहर निकाल देता है तथा उनके ही समवयस्क अपने पुत्र बन्धन की कुंवर के विस्तार पर छुटाकर बनबीर की महत्वाकांक्षा की बलि चढ़ा देती है। इस प्रकार अपनी आत्मा के कंठ की बलिदान लहन कर पत्ताबाय राज्यसत्ता की मर्यादा बचाती है। इस रसिकी का कथानक पत्ताबाय के पारिवारिक गुणों से निर्मित है।

रसिकी में मुख्य पात्र पत्ताबाय है। बीना और सामंती की स्त्री पात्र और हैं। पन्ना का चरित्र समता, स्वीकृति, त्याग और साहस के गुणों से निर्मित होता है। कुंवर उदयसिंह के प्रति उसका वास्तव्य अपने पुत्र-सा हो है। वह कुंवर की हर इच्छा की पूर्ति का माध्यम है। राजा सांगा के बंध की प्रतिष्ठा सुरक्षित रखने के लिए वह अपना स्वीकृति दूरा करती है। अपने पुत्र की हत्या साँची के सामने कराके वह महान् त्याग करती है। इस प्रकार पन्ना के चरित्र में उपर्युक्त गुण नारी जाति के लिए वांछनी हैं। स्पष्टी मस्तर माछिका के रूप में बीना का चरित्र एक-सा है। वह उदयसिंह के साथ तेजी पाती है। उसका चरित्र उसके मनोविज्ञान के आधार पर विकसित हुआ है। सामंती परिपारिका है। उसका चरित्र भी सामाजिक है।

पुरुष पार्श्व में उदयसिंह और बन्धन दोनों बालक हैं । बालमुलम जिज्ञासार्थ उनमें उठते हैं । साहसो दोनों हैं । मविष्य के लक्षण उनमें परिलक्षित होते हैं । उनका चरित्र बालमनोविज्ञान के आधार पर विकसित हुआ है । कोरतबारा एक कर्तव्यनिष्ठ सेवक है । बनबौर स्कांको का सल्लाहक है । उसके क्रियाकलाप उसे निम्नवंश का प्रकट करते हैं । वह दूर तथा विहासी है । शक्ति के बलपर वह व अन्यायपूर्वक राजा वंश का शासन चलागत करना चाहता है । उसके इसी मनोविज्ञान के आधार पर उसके चरित्र का विकास किया गया है । इस प्रकार स्कांको के सभी पार्श्वों का विकास स्वाभाविक रूप से हुआ है ।

कथौफक्यनी की दृष्टि से पार्श्वों का संयोजन क्यावस्तु के अनुसार है । इन्होंने भावों को प्रकट करने में समर्थ उस स्कांकी के उन्माद नाटकाय है । उनमें संक्षिप्तता, जीव, प्रवाह और प्रभाव उत्पन्न करने की शक्त है । पन्नाभाय की विभिन्न पार्श्वों के साथ बातों के उदाहरण देखिए—

उदयसिंह — क्यों नहीं अच्छा लगता ? मैं तो उन्हें बड़ी धैर तक बैलता रहा।

बीर मे मो..... मे मो तो मुझे बड़ी धैर तक बैलती रही,
उ बाय मां, मैं किसी अच्छा हूँ, माय मां ।

पन्ना — बहुत अच्छे हो । तुम तो पिछोड़ के बुरा हो । नकाराणा
काँगा भी के छोटे हुँवर । बुरा हो रात तुम्हारा उदय हुआ
है । तभी तो तुम्हारा नाम हुँवर उदयसिंह रखा गया है ।

+

+

+

पन्ना — बड़ी उम्र में हो बाय ।

बीना — दीर्घा के साथ उन्हें भी छो छो छो छो है बाय मां । चारा
बीना भी एक बीनाबीनी का स्वीकार बन गया है ।

+

+

+

पन्ना — बीर मां, हुँवर भी तो हैन तुम बैलते भी के फिंर मिलो ।
कहाँ कहीं सजाव है ।

कारत — ठीक है, बन्धवाता । वहीं मिलूंगा । वहां मुझपे किसी भी बाबरी की नज़र न पड़ेगी ।

+ + +

चन्दन — (चौककर) माँ, मैं वहाँ बन्द कर तुम्हारी बार्तें सुन रहा था, कि एक काठी हाया मेरे तैर के पास जायी और उसने मुझे मारने की तलवार उठायी ।... माँ... वह काठी हाया... काठी हाया ।

पन्ना — मैं तो तुम्हारे पास बैठी हूँ छात्र । यहाँ कौन छी काठी हाया बायेगी ?

+ + +

जमवीर — दूर छट बासी । यह नाटक बहुत पैस हुआ हूँ । उद्योगों की बत्त्या ही तो मेरे राज्य सिंहासन की सीढ़ी हैं । जब तक वह जीवित है, तब तक सिंहासन मेरा नहीं होगा ।

पन्ना — मैं नहीं बटूंगी । अपने सुंवर की सेवा से दूर नहीं बटूंगी ।

+ + +

पन्ना — (बाह्य से) नहीं, ऐसा नहीं होगा दूर, नरायण नारसी, है मेरी कटार का प्रभाव है ।

जमवीर — (दूर झुंझाव करता है) ह ह ह ह । बासी जामाजी । कर लिया कटार का भार । यह कटार मेरे हाथ में है । अब किसी बार बरूँगी ? अब मुझे भी जमाया कर हूँ । लेकिन स्त्री पर हाथ नहीं उठाऊंगा ।

इस प्रकार इस सीमा के सम्बन्ध परिस्थिति अन्य क्या पार्श्व के अन्तर्गत है । मानव सामाजिक और प्राकृतिक है । कीर्तव्यारी और सामाजिक की मानव अन्य सुसंस्कृत पार्श्व की मानव है भिन्न है ।

नाटकीय सीमा, नरसीमा और उद्योग की दृष्टि से भी यह सीमा है । सीमा नाटकीय के सिद्धांतान का पुनः परिपाक है । हाथ रामदास की के सीमा सिद्ध का बाह्य यह सीमा सिद्धी सीमा साक्ष्य में सीमा सिद्ध मान्य होता है । उद्योग सीमा बार मान्य की पुनः है और सीमा बार मान्य होता है ।

पं० उषयशंकर मट्ट

ये नाटककार के रूप में एक प्रसिद्ध छैलें थे । इन्होंने नाटकों के सभी रूपों पर रचना की । गीतिनाट्य लिखने में इन्हें विशेष सफलता प्राप्त हुई है । इनकी नाटक लिखने में भी उनकी विशेष रुचि थी । पार्श्वनाट्य शैली पर भारतीय विषयवस्तु का यथार्थवादी दृष्टिकोण जता कर इन्होंने सफल स्कॉरियो की रचना की । मट्ट जी आदर्श की थापना जीवन में वाक्य न होने तक ही मानते थे । इनके स्कॉरियो में भारत की प्राचीन गरिमा के प्रति आस्था व्यक्त होती है । इनके 'अक्षयगो' 'स्वराज्य' और 'भित्तोजन दास' आदि स्कॉरियो में राष्ट्रीय स्वर बहुत उमरा है । अन्य स्कॉरियो में 'नेता', 'दुर्गा', 'उन्नीसवीं फीस', 'पर निर्वाक', 'स्त्री का हृदय', 'नकली और असली' 'बड़े जाकरी की मृत्यु' आदि प्रसृत हैं । आदिम युग की सम्यक्ता चिन्तित करने में ये प्रसृत थे -- उनकी नाट्यशैली की यह विशिष्टता है कि उसमें चिन्तन और अनुभव से परिपुष्ट जीवन-दृष्टि का समावेश रहता है । वे प्राचीन और नवीन, प्रवृत्ति और निवृत्ति, अनुशासन और स्वच्छन्दता में सख्त ही संतुलन कर लैटर्ज और युग की समस्याओं के समीप तक पहुँचकर व्यंग्य के द्वारा उनका समाधान उपस्थित करते हैं । वे केवल निषेधात्मक ही नहीं, रक्षात्मक व्यंग्य की भी सृष्टि करते हैं, जिनमें भारतीयता ही नहीं, उदात्तता भी है ।

मट्ट जी ने रैखीय नाटक और नायनाट्य भी लिखे हैं । नाय नाट्य लिखने में उनकी विशेष सफलता प्राप्त हुई है । 'विश्वामित्र' 'मत्स्यगन्धा', 'राजा', 'काठियावाड़', 'मैथिल' और 'मिर्जापूर' आदि इनके सफल नाय नाट्य हैं । इनमें अन्तर्देशीय का चित्रण कुशलता से हुआ है । नाटककारों में इनका नाम सब आदरपूर्वक लिया जाता है । इन्होंने

हिन्दी साहित्य की बहुत कुछ दिया है। उनके प्रतीकात्मक साँकी
'जवानी' का अध्ययन कर रहा हूँ —

'जवानी'

श्री उदयशंकर मट्ट का यह भावप्रधान साँकी युवावस्था में
कस्यमित दुष्परिणामों की स्पष्ट करता है। एक उद्विग्न प्रकृति का व्यक्त
जिसे पास का बीर शक्ति है अपनी युवावस्था में डूब कर जाता है। वह
एक सुन्दर लकीर पर आसक्त होता है। स्त्री उसे पीसा देती है, अतः वह
हराबी बन जाता है। अन्त में वह फेंक जाता है, जहाँ वह बर्बाद-तक मार
बीर बीमारी के कारण यातना उठकर वह मरणमुख्य हो जाता है।
भावनाओं का प्रकाशन मुख्य रूप से होने है उस साँकी का प्रस्तुतीकरण अधिक
सहायक हो गया है। अपने विचार बीर मंजु पीना दुष्टीकरण है यह
साँकी के एक अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करता है।

साँकी में पाठों की संख्या सीमित होती है। पात्र कथावस्तु
के प्रवेश-स्थान सम्बन्ध होते हैं। इस साँकी में बाठ पात्र है। मुख्य पात्र कैदी
है। अपनी आदीनिक शिक्षा के उपरान्त भी वह अपनी प्रेमिका के लिए
परीतान है। आधापात्र आनन्दुल उल्ला हो निकल है। वह उसे स्त्री के
मायावी रूप का ज्ञान देता है—कैदी जिसके के अभाव में फुट्टे फ्रैम का हो
बरण करता है। पूरे पल्लवार स्पष्ट होती है। कैदी तुलक है बीर का
सुन्दर स्त्री लकीर है। वह तुलक के लीन-लीन में उभा जाती है।
तुलक लकीर अभाव में लकीर पल्ला है बीर के पास है। यह पात्र युवावस्था
की लुट का शिखर है। यह अभाव अन्तर्गत तुलक लकीर का प्रतिनिधित्व नहीं
करता, पर अन्तर्निहित नहीं है। आनन्दुल आधापात्र है, जो पुरुष का
निकल है। बीर में लुट-लुटिका के लिए प्रकाशित करता है। स्त्री भी यहाँ

हाया पात्र है । उसके दो रूप यहाँ प्रकट होते हैं । स्वेच्छा है पुरुष का साथ देने पर वह शक्ति स्वरूपा है । पुरुष स्त्री के इस रूप की प्राप्ति कर लेता है । स्त्री का दूसरा रूप विनाश है । पुरुष का सर्वप्रथम नारी के शरीर की उधारता है । नारी का शरीर विनाश का रूप है । हायापात्र स्त्री के दोनो रूप इस स्त्रीकी में हैं । दो युक्त, बानेदार और सिपाही ये चार बाध्यक पात्र हैं । इनका व्यक्तित्व नहीं उभरता । स्त्रीकी के उद्देश्य की पूर्ति में सहायक ये पात्र मुख्य पात्र के चरित्र का उद्घाटन करते हैं ।

स्त्रीकी की सम्पूर्ण संकलता का भ्रम उसके कथोपकथनों की रहता है । कथोपकथन, संक्षिप्त, छोटो और नाव व्यक्त हो सभी के चरित्रों का विकास कर सकते हैं और कथावस्तु का उद्घाटन करने में समर्थ होते हैं । इस स्त्रीकी के कथोपकथन जगत गुणों के वास्तव हैं । कैदी और बागमरु में जाती पड़ रही है —

कैदी — 'तुम जीव आनामिक कहते हो ? मेरा नाम क्या आनामिक है ?

बागमरु — 'तुम जीव आनामिक कहते हो ? मेरा नाम क्या आनामिक है ?

कैदी — (शरीर है) क्या तुम यही सहायता देने जाते हो ? जीव जाती नहीं है । यह जीव नहीं गयी । कथोपकथन नहीं गयी ।

बागमरु — जीव है जीव तुम्हें यह प्रत्यक्ष दिखाया है । शरीर, जब कथोपकथन यत्न। यह आनामिक है । मैं तुम्हें निश्चित रूप से बताऊँ कि तुम्हें । जब मैं तुम्हारा साथ हूँ और जब तुम तुम ही शरीर की छोड़ नहीं देते जब तक मैं तुम्हारा साथ हूँ । तुम समझें यह जीव थी ?

कैदी — हाँ जब तक जीव नहीं जब तक मैं जाया कि वह मेरी 'कथानी' थी ।

बागमरु — और तुम्हें ?

कैदी — हाँ ।

कैदी — तुम मेरे विचारक हो । अब मुझे तुम्हारा ही सहारा है
भाई । मुझे नींद आ रही है ।

बागमन— हाँ तुम ही बाजी । मैं तुम्हें पकता हूँ । छोड़ो ही बाजी ;
(कन्धकार ही जाता है पसी गिरता है)

स्पष्ट है कि क्योपकथन स्कांकी के पात्रों के वाचक है । उनमें
नाटकीयता है । इस स्कांकी में पात्रों की स्वाभाविकता एवं चरित्रता की
बीर की झुंझ की ध्यान रखा है । प्रस्तुतीकरण की दृष्टि के लिए रंग-
सौन्दर्य की भी व्यवस्था है । प्रतीक पात्रों के कारण प्रकाश-व्यवस्था का
प्रयोग इस स्कांकी में अधिक सावधानी की व्यवस्था रक्ता है ।

प्रारम्भ में ही कथन का मुख्य है । कैदी की मानसिक अवस्थिति
प्रकट करने के लिए अत्यन्त मर्म बाजगी और चीज प्रकाश रक्ता गया है ।
इसी प्रकार का मुख्य मर्म पर हुई घटनाओं के उद्घाटनाये रक्ता गया है ।
पात्रों के साथ इस मुख्य का सौन्दर्य इस प्रकार दिया गया है —

मैं उल्टे गरी

सबकीछि, मरुत मरुत

मुनमुनो मुन मरुत

मेरी बाबाबरी

+ + +

कैदी जिसका जाता है और समान और है बाकी पत्नी लगती है । कैदी ही
जाता है, ... इस और कुछ दिखी है दृष्टि के मर्मक लगता है । उल्टे में
केवल मैं उल्टे गरी और इस बाबाबरी के उल्टे उल्टे की बाबाबरी तुम पकती है
१- बाबाबरी मुन — बाबाबरी और बाबाबरी : "बाबाबरी" पृ० २०-२१

२- बाबाबरी मुन — बाबाबरी और बाबाबरी : "बाबाबरी" पृ० २२

इस प्रकार इस स्कांकी में स्कांकी कला का निर्वीर्य हुवा है साथ ही मंच सम्बन्धी प्रयोग भी किये गये हैं, जिनसे प्रस्तुतीकरण सबल हो गया है ।

डा० सत्येन्द्र

ये वाणीक के रूप में एक प्रसिद्ध छेक है । उन्होंने कथानियाँ नाटक और स्कांकी भी लिखी हैं । नाटक और स्कांकीयों को उन्होंने योजित रखा की है, पर उन्हें इनकी प्रतिभा और युग की छाया का विकास उधरी पर परिछिन्न होता है । व्यापक कला में वस होने से उनकी कृतियों में विपाकियों के छिर बहुत बुरा प्राप्त होता है । उनके नाटक एवं स्कांकी राष्ट्र-निर्माण में सफल योगदान देते हैं । इसी कारण उनके स्कांकीयों में नैतिक शैथिल्य के प्रति अवहिम्बुता है । साथ मनुष्य वास्तुमिता में सब गया है । नवीन सम्प्रदाय के प्रभाव के कारण उनका वास्तविक रूप ही गया है । सत्येन्द्र जी के स्कांकी इस उदासीन की स्थिति की स्पष्ट कर नैतिक वातावरण की सृष्टि करते हैं ।

उन्होंने शैथिल्य, सामाजिक और भावनात्मक सभी प्रकार के स्कांकी लिखे हैं । स्कांकी कला का गम्भीर अध्ययन होने के कारण उनके स्कांकीयों में स्कांकी-कला का समुचित प्रयोग हुआ है । उनकी छोटी दैन्य-विषय के भी एक पक्षों पर नैतिकतात्मक समाधान प्रस्तुत करने में सफल है ।। पारम्परिक नाट्यशैली के साथ नारीय नाट्यशैली का नैतिकतात्मक संयोजन कर उन्होंने रंगमंच पर सफलता का सभी स्कांकीयों में जीवन प्रदान रखा है । उन्होंने स्कांकीयों की रचना योजित व्यवस्था की है, पर किसी भी स्कांकी उन्होंने लिखी है, जिस विचार, छोटी एवं रंगमंच वापि सभी सृष्टियों में पूर्ण सफल है । सभी समावरण-समय उनके शैथिल्यक स्कांकी "प्रायश्चित्त" का सम्पूर्ण प्रभाव है :-

प्रायश्चित्त

प्रस्तुत स्कांकी नीच प्रबन्ध के कथानक के आधार पर लिखा गया है । शिन्धु ने अपने पुत्र नीच को माँहें मुँह की गौर में बिठाकर मुँह का राज्याभिषेक कर दिया । मुँह कुल्लुतापुत्रिक शासन करने लगा । एक दिन ज्योतिषी ने जाकर यह भविष्यवाणी की कि नीच भारतवर्ष के बहुत बड़े भाग का स्वामी होगा । मुँह इसी ईर्ष्यालु हो गया और नीच का सब करने की बात खीची । बत्सराज ने नीच को बिपाकर कुम्भिर फिर मुँह के पास बैस दिया । साथ ही नीच का वत्स्यक नायिक पञ्चभूषण दिया । नीच के पत्र से मुँह बलाना परेशान हुआ कि नीच को पुनः प्राप्त करने के लिए प्रायश्चित्त करने पर तैयार हो गया । कापालिक की सहायता से नीच को प्रकट कर दिया गया । मुँह ने अपने पुत्र कर्क की नीच के पास बिठाकर नीच का राज्याभिषेक कर दिया और स्वयं बालमुत्सव से लिया ।

उपनिषत् कथानक इस स्कांकी में नवीनीकृत स्तर पर रखा गया है । पार्श्व का चरित्र आध्यात्मिक रूप से विकसित हुआ है । कथावस्तु की प्रगति पार्श्व के चरित्र-विकास के लिए प्रयुक्त हुई है ।

इस स्कांकी में बात बात है । सभी कथावस्तु से पूर्ण संबंधित हैं । उनका सभी पार्श्व में आध्यात्मिक दृष्टि की स्थिति काही जाती है । बाह्य संबंध की स्थिति काही नहीं है । कापालिक, मुदिमानर और बत्सराज दोनों मुँह के शरीर हैं, पर है सभी नीच की कथाना बाकी है । काः के चरित्र सुंदरी मुनिगर्भ निभाते हैं । सभी सुंदरी मुनिगर्भ के कारण उन्हें दृष्ट है । मुँह ने निजता और आध्यात्मिक के बीच पड़ा हुआ द्विध नवः प्राप्त है । यह सभी पुत्र कर्क के भविष्य की उम्मीद काही है और नीच का सब करने की और प्रयत्न काही है । कर्क का चरित्र मातृ-पुत्र का जीवन उदाहरण है । इस नीच का सब सभी प्रयत्न है प्रयत्न करता है कि उसके नर्ति-नाय

गुंज और तावित्री को परिवर्तित होना पड़ता है । तावित्री पति और पुत्र के विचारों के बीच पड़कर बान्तरिण दुन्द की स्थिति में आ जाती है । उस प्रकार सभी पात्र कर्मीवैज्ञानिक रूप में विकसित हुए हैं ।

उस स्कांकी के सम्वाद पात्रों के वाक्क हैं । उनमें पात्रों के पारिस्थिक गुण उभारने की क्षमता है साथ ही नाटकीयता भी है । स्कांकी के प्रारम्भ में ही कापाळिक एवं बुद्धिवागर के कर्मीफलन इस प्रकार हैं—

कापाळिक — प्राणवान(बहुधास करता है) ठवरी (कापाळिक का स्वर गहरा हो उठता है) बुद्धि वागर उन वाक्की ही हैं प्राणों का केंद्र हैं ।

बुद्धिवागर — महावीरिण । कैल ठपराभिकार का प्रत्यक्ष नहीं, पूर्णतः बलवान् वाक्पतिराय गुंज के पञ्चास प्रवा और कैरी का कटा करी बाठा बाधिर । बापों द्वारा नीच का पुनरुज्जीवन वाक्पि-वीर्य का पुनरुज्जीवन होगा । बापों का केंद्र कैलाश ही होगा ।

उस स्कांकी में उस प्रकार के ही संघर्ष पर भाव व्यक्त कर्मीफलन उभर रहे हैं । स्कांकी के अन्त में कापाळिक और गुंज की वाक्की का रही है । गुंज प्रायश्चित्त करता है—कापाळिक उसे बाध करता है—

कापाळिक — गुंज छोटी-छोटी दुम्कारी वाक्पात हूँ ही नहीं । प्रायश्चित्त ही गया और यह ही गया नीच-नीच।वीर्य

गुंज — पैदा नीच । पैदा आदा नीच-नीच नीच महावीरिण । पार्थ

हिं दुम्कार और का ।

ज्यंत — (बाँझा है) मंया, (वह भी मुँज के पास जाता है।)

मुँज — मापी (मुत्पारम्भ)
(फटासीप)

इस प्रकार स्पष्ट है कि इस झाँकी कयीफकन झाँकी कला की दृष्टि से स्वाभाविक है। मंज की दृष्टि से इतने अन्य प्रयोग भी किये गये हैं, जिनसे अभिनय सजीव हो गया है। प्रारम्भ में सैत इस प्रकार है—

(महामाया के मन्विर का वधिप्रान्त)

कापाळि का प्रवेश, प्रवेश से दिशावर्त में झोलाहल-जा होता है, घन-गर्जन-डा होता है। कुछ ऊपरध्वनि-सक बीजना के गिरने की-सी चीत्कार फिर पिकट हुः हुः हुः के घन चीब के बाद ऊपर निस्तब्धता।

इस वातावरण के पश्चात् मुत्पु सम्बन्धी बाती प्रारम्भ होती है। बलि स्वाग है, कापाळि, कापाळि उपस्थित है। कतः उपस्थित वातावरण कयाक के उद्घाटन के लिए उपस्थित है। इसके बलित्वित कापाळि के प्रवेश पर ऊपर अवश्य बज उठता है। पात्र के स्वागत की स्पष्ट करने के लिए इस प्रकार के वातावरण निर्माण सम्बन्धी सैत इस झाँकी में पसीस कम में रहे गये हैं।

इस प्रकार विचार तथा कला दोनों दृष्टियों से प्रस्तुत झाँकी भेष्ट है। इसका मंज स्वाभाविकता के साथ ही झाँकी कला का अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करने में समर्थ है। डा० लक्ष्मण के अन्य झाँकी भी वही प्रकार कलापूर्ण और उद्देश्य प्रामाण्य है। वे बहुत झाँकीदार हैं।

मुनीश्वरप्रसाद

मुनीश्वरप्रसाद के जीवन के विषय में बहुत कम जानकारी प्राप्त होती है। उनके निरुपान निम्न वीर सम्बन्धी भी उनके विषय में बहुत कम नहीं रहे। उन्होंने कौसी साहित्यका अच्छा ज्ञान प्राप्त किया था। उनके वक्ताओं पर भारतीयता वादकों का बुरा प्रभाव पड़ा था क्योंकि वे उनके झाँकी वादकों में स्वयं की प्रामाण्यता रखती है और वही स्वयं के कारण वादकों को पकड़ के रखे हैं उनके वादकों वक्ता प्रभाव डालते हैं।

समाज एवं व्यक्ति की रुढ़ियाँ तथा बाधाएँ के लोप करने में पुनरुत्थान की की पर्याप्त सकलता मिली है। आधुनिक समाज में ऐसी नई रुढ़ियाँ एवं नये नये बाधाएँ का सम्मिश्रण हो गया है, जिससे समाज का जीवन कुंठित-सा होने लगा है। पुनरुत्थान के स्कांकी समाज के इसी लोप पर व्यंग्य करते हैं।

‘रथाना एक वैवाहिक विहंगमना’ (१९३३ ई०) उनका प्रथम स्कांकी नाटक है। उनकी अन्य कृतियों में ‘रहस्य’, ‘रोमांच’, ‘छाटरी’ ‘मृत्यु’ ‘कम कौन नही’ ‘सवा बाठ कौ’ ‘सूराज’ ‘ऊँचर’ ‘हेतान’ ‘एक साम्यसोन साम्यवादी’, ‘बैरुल्लम’, ‘सिक्खर’ ‘जोड़ता’ आदि हैं।

‘सूराज’ उनका पारिवारिक स्कांकी है। इस स्कांकी की सम्मिश्रण एक पुरुष तथा स्त्री (जो पति-पत्नी है) के सम्बन्धों की ऊँच निमित्त हुई है।

प्रस्तुत स्कांकी में भारतीयता की वैसाय परिष्करी सम्मिश्रण का प्रभाव अधिक है। जिस परिवार की माँकी कर्म की नही है, वह एक ऐसा परिवार है, जो आधुनिक मौलिकतावादी युग की लोपनी मान्यताओं के बाधन है। यहाँ न पति की पत्नी के सम्बन्ध है सम्मिश्रण है और न पत्नी पति के प्रति निष्ठावान् है। कनी की ऊँची-ऊँची माँ, सम्मिश्रण नही हत्यादि है उनकी मानसिक वैसाय और विविधता की स्थिति प्रकट हो जाती है। नौकरों के अभाव में कामादि है कनी के ऊँच पत्नी उत्तम नही जाती है और रात की वापस नहीं जाती। यह वैवाहिक जीवन है, यहाँ पति की घर में लौटा लाकर निष्ठा: लोप में समा प्रकट है। जिस सम्मिश्रण की ऊँच नाटक दिखाता है, कनी पति की अभाव के परिवारों की वैसाय सम्मिश्रण लोपनी प्रकट है।

इस स्कांका कीकथावस्तु तीन दृश्यों में घटित होता है ।
 पहला दृश्य बड़ी वन्यमनस्कता एवं वस्यष्टता-सी स्थिति में प्रारम्भ होता
 है । इसमें पति-पत्नी चाय पी रहे हैं और असम्बद्ध संलाप करते हैं । दूसरे
 दृश्य में तीन बावनी हैं, जो प्रथम दृश्य के व्यक्ति का प्रतापना कर रहे हैं ।
 यहाँ पता चलता है कि वह व्यक्ति श्रीराम है, जो कालत होकर एक फर्म
 का सर्वेसर्वा हो गया है । उसने पहली पत्नी को मृत्यु के बाद दूसरी
 शादी की है । श्रीराम जाता है और एक त्रिज लेकर चले जाते हैं ।

तीसरे दृश्य में पहले दृश्य का पुरुष तथा दूसरे दृश्य
 का युक्त नज़र आता है । पुरुष और युक्त बरामदे में जाते हैं । उन्हें
 बाबी नहीं मिलती है । वे बरामदे में दुरितियों पर बैठक युक्त के विवाह
 सम्बन्धी विषय पर चर्चा करते हैं । युक्त शादी की बात करते-करते
 वैज्ञानिक विचार, नये वाणिज्यार वादि पर बोलने लगता है । वह कहता
 है—“स्त्री-पुरुष तो जीवन की मशीन के दो पुराने हैं ।” वाक्य में
 छोटछ में बावने, बाफ़ी केन्द्री में तो बाव ख़ाफ़ हो गयी ।”

कथामक के उपर्युक्त विवेचन से प्रष्ट है कि कथावस्तु
 कितावा बलाव्यक्त है । यह स्कांका कुछ परिस्थितियों का, कुछ व्यक्तियों
 की मनःस्थिति का एवं कुछ सामाजिक सम्बन्धों का झुंझा-सा चित्र प्रस्तुत
 करता है ।

उपेन्द्रनाथ काव

“काव” में पारिवारिक और सामाजिक विषयों पर अपनी
 व्यष्टि के आधार पर स्कांका लिखे हैं । वे के बने पाठकों में एक और
 काल की एक बाजीगाar काविक, दूसरी और बने पाठों का नवीवैज्ञानिक
 विचार की बाजी है । काव का जीवन का सम्बन्ध करने की दृष्टि से उनकी
 निम्नलिखित गुणों पर ध्यान देनी चाहिए । काविक सामाजिक, सामाजिक, कार्यात्मक :

अनुसृति पर एक स्त्री प्रकारकी रचनाएं प्रस्तुत की हैं। उन्होंने अपने पात्रों द्वारा समाज और व्यक्ति का सकल चित्रण किया है। प्रायः इन दोनों चित्रणों में उनका दृष्टिकोण आलोचनात्मक रहा है। वे बड़ी सजगता से कथानक का संयोजन करते हैं, पात्रों को प्रस्तुत करते हैं और कावे स्वभाव का सत्य बिल्लाते हैं।

उन्होंने अपने काल्पनिकों में व्यक्ति के जीवन सम्बन्धी सत्य घटनाओं तथा परिस्थितियों के आरोह-अवरोह की स्पष्टता का समावेश किया है। उनके कथानकों के शिल्प विधान में पूर्ण और उच्च स्थितियाँ, चिन्तन, स्मृति आदि के माध्यम से वर्तमान स्थिति में परिणीत गयी है। ऐसे शिल्पविधान के पीछे व्यंग्य और उसके मनोवैज्ञानिक चित्रण की प्रेरणा सबसे अधिक है।

'बस' के पात्र दैनिक जीवन से सम्बन्ध रखते हैं जो पुष्पतया मानवीय एवं स्वाभाविक हैं। इन पात्रों के माध्यम से ही 'बस' की वे अपने यथावैवाही दृष्टिकोण की पाठकों एवं दर्शकों के सम्मुख रखा है। उनके पात्र एक ओर तो अपने बौद्धिक चिह्नित को प्रकट करते हैं, दूसरी ओर पुनः मानवीय संवेदनाओं से जीत प्राप्त करते हैं। उनकी विपक्षता की स्थिति पाठकों के मन में अकथित करने में सफल है।

उनकी भाषा सरल, पात्रानुरूप एवं भावानुरूप है। बीच-बीच में क्लृप्ता, मुहावरें और हास्य-विनीत का प्रयोग करता है। उनकी ऐसी हीने पुष्प पर पीठ करती है तथा स्पष्टता एवं विलम्बिता है पाठकों की प्रभावित करती है। 'बस' का मनोवैज्ञानिक काली 'जीर्ण' का व्यंग्य यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है।

'जीर्ण' - एक प्रवासी का अत्यन्त सम्पत्ती परिवार का दुरय प्रस्तुत करता है। प्रवासी जीर्ण में अपनी भाषा बड़ी बड़ी 'जीर्ण' को लेकर कथानक का आरम्भ होता है। उनके पिछले कर्म का एक वैचार है। यह

पौरुष व्यवहारों में तरह-तरह के सख्त व्यवहार का पत्र-पाती है। उसकी पत्नी मधु विदेशी नातावरण से प्रभावित रही है। वह सफाई की बाहरी दिखावट को लेकर पति से विवाद करती है। मधु चाहती है कि घर में हर व्यक्ति का जग-जग तौलिया होनी चाहिए और प्रत्येक का नहाने का तथा मुँह पीछे का तौलिया भी जग-जग हो। वह स्वास्थ्य की दृष्टि से प्रत्येक का तौलिया जग-जग होना आवश्यक मानती है। अन्त में इतने तौलियों से काम लेना अच्छा नहीं लगता। वह एक तौलिये से ही हर कार्य लेने का आदी है। मधु के सिद्धान्त सख्त की हद तक पहुँचे हुए हैं। मधु की अन्त में व्यवहार से घृणा आती है। वह घर से जाने की तैयार होता है, पर आवश्यक कार्य से अन्त ही भी माह की बाहर चला जाता है। अन्त की अनुपस्थिति में मधुकी अपना व्यवहार अशुभ प्रतीत होता है, पर अन्त के वापस आते ही वह पुनः पूर्ववत् व्यवहार करने लगती है।

इस प्रकार उस स्त्री की का कथानक एक निश्चित गति से कूट हो जाता है। कथानक का चरम तीर गठन रोक दिया है। इस स्त्री की में प्रसन्न पात्र अन्त और मधु भी ही हैं। सुरी तथा चिन्ती गौध पात्र हैं। चरित्र-चित्रण पूर्ण कालौचित्यपूर्ण ढंग पर किया गया है और चरित्रिक अन्तर्द्वन्द्व पूर्ण उकलता है व्यक्त हुआ है। मधु की दुरुचिपरकता एवं अन्त की सख्त निष्ठा से दोनों तत्त्व ही स्त्री की में चरित्रिक दृष्टि से गुच्छित हैं। मधु दुःख से बाधती है कि वह पति की हूँ, किन्तु वह अपने चरित्र प्रवर्तनों में अडकती होती है। उसकी संस्कार पैदा हो सख्त नहीं, बरिषे पैदा।

अन्त की दुरुचि और अन्तर्द्वन्द्व की अच्छी बात मानता है, पर कोई उसकी स्थिति तक पहुँच नहीं पाता। अन्त अन्तरी और अन्तरी दोनों के बीच का मार्ग मान्य करता है। इस प्रकार दोनों पात्र अपनी-अपनी दृष्टि से अन्त मानने लगे हैं। दोनों के चरित्र सख्त ही नहीं, बरिषे ही माना जा सकता है।

कथोक्तय की दृष्टि से नाटक का संयोजन कथावस्तु के अनुसार है । सम्भाव भावों के वास्तव हैं । जब पात्रों के चरित्रों एवं उनके सम्भाव की प्रकट करने में कथोक्तय पूर्णतः समर्थ हैं । सम्बार्द्ध में गति है, प्रवास है और जीव है । बसन्त और मधु में बार्ता का उदाहरण देखिए ।

अन्त -- 'पूजा, पूजा, पूजा-- यही ली मैं कहता हूँ । तुम्हें चुकड़े पूजा है । मेरे स्वभाव से पूजा है । तुम्हारा बातावरण मेरे बातावरण से पूजा करता है ।'

मधु -- (उसी विचित्र छंदी के साथ) यह बात कह सकते हैं ?

उपर्युक्त सम्भाव भाषा की सरलता एवं स्वाभाविकता भी व्यक्त करते हैं । प्रसूत छांकी में रंगसैली की भी व्यवस्था है । इस प्रकार इस छांकी में छांकी के आवश्यक वर्गों का पूर्ण निर्वहण हुआ है ।

भावतीचरण की

भावतीचरण की कल्पना से ही स्वतन्त्र मनोदृष्टि के कलाकार हैं । कला की प्रगति उन्हें कल्पना से ही जाग गयी थी । एकीकरण उन्हें कविता के क्षेत्र में सफलता प्राप्त हुई । जागे चलकर उनका कलानीकार का व्यक्तित्व जागा और वे एक सफेद कलाकार बन गये । वे अपने को नियतिवादी मानते हैं । उनका कहना है कि वे जो कुछ है, परिस्थितियों ने उन्हें बनाया है । उन्होंने अपना स्वभाव उलट बनाकर रखा है ।

कला के प्रति उनका मौलिक दृष्टिकोण है । उनके अनुसार कला का प्रगति है और उन्हें भी पता है । एक उनका निजी रूप द्वारा उनका परीचय । उनकी रचनाओं में निजी अनुभव मौलिक दृष्टि और कबीर छंदी के बीच छंदी हैं । उनकी साहित्यकार का व्यक्तित्व कभी तात्कालिक है, कभी अनिश्चित और कभी निश्चित कलाकार है । उसे उनकी मान्य है, 'मैंने अपनी दृष्टि से और कला उनकी छंदी है । उनके स्वभाव का अनुकरण, निजी प्रगति, उनकी साहित्यिक में कला-कला प्रकट हुई है ।

माँ जी को वर्णनात्मक ऐसी परिभाषक सब ऐसी और क्यन ऐसी तानी में हास्य-व्यंग्य का पुट रहता है । गम्भीर स्थिति तक के कथन में उनकी हास्यवृत्ति छिप नहीं पायी है ।

माँ जी प्रवान्तः उपन्यास कार हैं । खांको उन्होंने बहुत कम लिखे हैं । यहाँ उनके एक हास्य खांकी 'दो कलाकार' का अध्ययन किया जाता है ।

'दो कलाकार' -- इसका कथानक रीकड जैसा संक्षिप्त है । उसमें बुढ़ामणि एक कवि तथा बार्तेण्ड एक चित्रकार हैं । दोनों बुढ़ाकांदास के यहाँ में एक कमरा किराये पर लेकर रहते हैं । बुढ़ामणि परमानन्द प्रकाश के पास बैठे बैठे जाता है । वह कहना करता है । बुढ़ामणि उसकी चूड़ी लेकर छोटता है । बार्तेण्ड तस्वीर का पैसा न मिलने पर ठाठा रामनाथ के यहाँ से अपनी चित्र के स्थान पर ठाठा जी के पिता का चित्र दो बार्तेण्ड से बनकर आया है, उठा जाता है । बुढ़ाकांदास बःबाद का बाकी किराया मांगता है । दोनों कलाकार उसकी बेगार में की गयी व्यसथाओं से किराया बढ़ावगी की बात कहते हैं । प्रकाश महीनय बातें हैं अपनी चूड़ी छे जाना चाहते हैं, पर बुढ़ामणि उनपर एक पुराण लिखने की बात कहता है तो परमानन्द उसका पैसा भी है और चूड़ी पुरस्कार में भी है । बार्तेण्ड ने ठाठा जी के पिता के चित्र की नाक बिगाड़ दी है । थोड़े ठीक कराव के छिर ठाठा जी बार्तेण्ड का चित्र पन्नाच रूपमें में तरीक छे है । बुढ़ाकांदास की किराया नहीं मिलता । वह कलाकारों की घुरा घडा करवा जाता है ।

कथानक सामान्य हास्य-व्यंग्य से परिपूर्ण है । इसका विशेष लक्षणाओं का बोध प्रद करता है । इस प्रकार जीम उन्हें परमानन्द कहते हैं और खांकी का पैसा नहीं मिले ।

नाटक में पांच पात्र हैं। बूढ़ामणि तथा मार्तण्ड दो पात्र प्रमुख हैं। दोनों विनोदी पात्र हैं। उनकी एक-एक बात में हास्य और व्यंग्य फलकता है। जब परमानन्द अपनी घड़ी वापस मांगते हैं तो बूढ़ामणि कहता है--

“बहुत अच्छा ! (बाएं हाथ से घड़ी निकाल कर परमानन्द को देता है, दाहिने हाथ से रजिस्टर पर लिखता है) यह ठीकिए अपनी घड़ी और यह रुक हुआ परमानन्द पुराण !

“उनकी बीबी मना रही है, हो जाय वह जल्दी राई” इसके बाद परमानन्द कहता है--“ नहीं, नहीं यह घड़ी मेरी और से वापसो मत है।”

ऐसा ही विनोदी स्वभाव मार्तण्ड का है।

रामनाथ -- (चित्र देखकर) यह आपने क्या किया ? नाक गायब कर दी ?

मार्तण्ड -- ठाठा जी, नाक तो आपने अपने पिता जी की कटवा दी,

पचास रुपये के चित्र के साम लाल रुपया लगाकर !”

इस प्रकार कथोपकथन, रंगसंकेत, रंगमयीय सफलता सभी दृष्टियों से यह एकांकी सफल है। मनोरंजन के साथ-साथ समाज में व्याप्त झूठ, बोलचाली इत्यादि पर तीखा व्यंग्य किया गया है। इस एकांकी में कलाकारों के महत्व की और भी संकेत किया गया है।

नव्य एकांकी -- इस प्रकार एकांकी साहित्य अपना विशिष्ट स्थान बना

चुका है। आधुनिक युग में एकांकी साहित्य की संरचना बहुत विस्तृत रूप से सम्पादित हो रही है। जौन नवी प्रतिभार् इस क्षेत्र में अपना स्थान बना रही है। इस युग का मूळ स्वर यथार्थवाद है। कथानक के सम्बन्ध में पुरानी मान्यताएं समाप्त हो चुकी हैं। आज के एकांकीकार अपने पात्रों का चरित्र नहीं देते हैं। एकांकी में आन्तरिक संघर्ष उभारा जाता है अपना किसी प्रतिस्पर्धी के कारण संघर्ष स्पष्ट हो जाता है। इन एकांकीयों की मोचा सरल, स्वाभाविक, वैज्ञानिक जीवन की वास्तविकता एवं प्रभाव युक्त होती है। जब

रंगमंच के निर्देश अधिक व्यापक और विस्तृत होते हैं। इनकी सहायता से रंगमंच की व्यवस्था, परिस्थिति एवं पात्रों की रूप-कल्पना स्पष्ट हो जाती है।

नव्य एकांकीकार -- इस विधा पर रचना करने वाले नये एकांकीकारों में निम्नलिखित नाम अत्यधिक प्रमुख हैं -- विष्णुप्रसाद, प्रसाद मास्की, सत्येन्द्र शर्मा, जगदीशचन्द्र माथुर, धर्मवीर भारती, प्रेमनारायण टण्डन, जगन्नाथ नलिन, डा० लक्ष्मीनारायणलाल, विनोदरस्तोगी, बारासी प्रह्लाद सिंह, कैलाश सागर, हरिचन्द्र तन्ना, डा० सुधीन्द्र, राजेन्द्र तिवारी, संसुमार तिवारी, जयेश जस्थी, केशव कल्पित और हीरा कैी चतुर्वेदी।

निष्कर्ष

एकांकी साहित्य का भविष्य दिनोदिन उज्ज्वल दिख रहा है। रेडियो और टेलिविजन के कारण इसकी विधा में और प्रगति हुई है। टेलिविजन का प्रयोग भारत में तबहुत कम है नहीं है, पर रेडियो सर्वसुलभ होने से इस विधा के नाटकों की परम्परा अधिक सशक्त बन गयी है। यहाँ रेडियो नाटक पर विचार करना आवश्यक है।

वा- रेडियो नाटक

क- अर्थ

रेडियो नाटक एकांकी की एक विशिष्ट विधा है जिसका ग्रहण जर्मोनिम्य द्वारा होता है। इसमें वाच्यार्थ की अपेक्षा अवाच्यार्थ पर अधिक बल दिया जाता है। वास्तव में यह कला नव्य है। जर्मोनिम्य द्वारा ही घटना या पात्र का चित्रण प्रस्तुत किया जाता है। योनिम्यी में केवल जर्मोनिम्य है ही इस विधा का सम्बन्ध है।

४- शिल्प

रेडियो नाटक के लिए सर्वप्रथम विचारस्फूर्ति की आवश्यकता होती है। यही विचार कथा का रूप धारण करता है। कथानक का विकास संघर्षयुक्त वातावरण में होता है। अपनी विज्ञा में एक गति के साथ रेडियो नाटक का कथानक विकसित होता है। रेडियो नाटक के लिए संकलनत्रय की आवश्यकता नहीं, क्योंकि किसी भी कलि या स्थल में इसकी कथा का विकास होता है। किन्तु ओतावों के सीमित अवकाश में रेडियो नाटक संक्षिप्त ही होता है।

रेडियो-नाटक के परिछेद में तीन चरण होते हैं। प्रथम परिछेद में नाटक ओतावों को अपने स्वरूप से परिचित कराता है। इसे क्योड्र्याटन कह सकते हैं। दूसरे परिछेद को उत्थानोन्मुख क्रिया का नाम दे सकते हैं। इसमें नाटक का विकास होता है। उत्कर्ष आती है। तीसरे परिछेद में चरमसीमा आती है। इसमें उद्देश्य की पूर्ति होती है। इस प्रकार रेडियो रकाकी तीन परिछेदों द्वारा चरणों में समाप्त हो जाता है।

रेडियो नाटक में समूचे प्रभाव को नव्य द्वारा उत्पन्न करना होता है। इसके लिए रेडियोनाटककामान्यरूप से विचार कथा वातावरण-प्रधान होता है, घटना प्रधान नहीं। विस्तार की ओर प्रगाढ़, सघन, स्पष्ट परिस्थिति की आवश्यकता होती है। रेडियो का अभिनेता अपने ओता के अवधारण के अधिक निष्ठ रहता है। अतः स्वाभाविकता और स्पष्टता से उसके सम्वाद की अभिव्यक्ति होना चाहिए। सम्वाचण, उच्चारण तथा सम्पूर्ण वातावरण वाणी द्वारा ही निष्पन्न होता है, इसलिए छोटे-छोटे केवलान वचिछीठ दुस्वों में नाटक की अभिव्यक्ति होती है।

इस प्रकार रेडियो-नाटक के लिए श्रुत, काल, स्थान, वैशिष्ट्य, अभिव्यक्ति और कल्पना— श्रुत के ही वत्त स्थान और काल,

इ ध्वनि और संगीत, गति और नाट्य व्यापार, भैरव सम्पादन, भाषा तथा ध्वनि प्रभाव आदि तत्व रेडियो स्तिव के लिए अपेक्षित होते हैं।

ग- रेडियो तथा रंगमंचीय नाटक

एक विद्वान्-लेखक का यह कथन यहाँ विचारार्थ दिया जाता है कि रेडियो नाटक और रंगमंचीय नाटक में अन्तर है अन्तः नहीं। उन विद्वान् महोदय का कथन इस प्रकार है-- 'मेरा विश्वास है जैसे स्टैज के नाटक कुछ डेर फेर के पश्चात् रेडियो के उपयुक्त बनाये जा सकते हैं। वही ही ध्वनि स्पर्कों की भी आवश्यकता होने पर स्टैज नाटक बनाया जा सकता है।

रंगमंच के साथ यह सुविधा है कि उसपर मंचित होने वाले नाटक दृश्य एवं श्रव्य दोनों ही सुविधाओं से सम्पन्न होते हैं। दृश्य होने से इन नाटकों की अभिव्यक्ति के असाधन लोक है। कायिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्विक सभी प्रकार के अभिनय रूप इन नाटकों में प्रयुक्त होते हैं तथा रंगमंच की सामग्री से भी अभिव्यक्ति में सहयोग प्राप्त होता है। रेडियो नाटक के पास सभी कुछ श्रव्य है। अभिनेता के पास वाचिक अभिनय और गीता के पास भावगान्धिय शक्ति। 'स प्रकार रंगमंचीय नाटक की अपेक्षा रेडियो नाटक की कमनी सीमाएँ हैं। मंच पर पात्र मुक्त से कुछ भी न बोलता, पर शारीरिक अभिनयों से अपनी पात्राभिव्यक्ति का आनन्द दर्शकों को दे देता है। रेडियो के पास श्रव्य के अतिरिक्त अभिव्यक्ति का कोई सहारा नहीं है। मंच पर एक साथ लोक पात्र अभिनय करते हैं। बार-बार प्रवेश तथा प्रस्थान के कारण दर्शकों से परित्यक्त हो जाता है। रेडियो पर पात्रों की

१- रेडियो नाटक -- हरिश्चन्द्र सम्पा

मीढ़ का ज्ञान तो होता है, पर उनका समझापास नहीं होता है । रंगमंच पर दर्शक सजीव पात्रों का संचरण देखते हैं । उनकी वैश-भूषा के कारण मी आकर्षित हो सकते हैं और सम्पूर्ण नाटक देखकर ही रंगशाला से जाना चाहते हैं, पर रेडियो का श्रोता अपने कमरे में उकेला परिवार के साथ नटिक सुनता है और पसन्द न आने पर रेडियो तुरन्त बन्द कर सकता है । रेडियो नाटक व्यक्ति के लिए है, जब कि रंगमंच का नाटक समूह के लिए है । समूह में पसन्द का अन्तर रहता है अतः सभी एक निर्णय नहीं ले सकते । जब कि व्यक्ति अपना निर्णय शीघ्र ले सकेगा । अतः रेडियो की कला श्रोता की भावने में अधिक सजग रहती है । डा० रामकुमार जी वर्मा ने इन दोनों का अन्तर स्पष्ट करते हुए विस्तृत प्रकाश डाला है -- " रंगमंच पर नाटक प्रस्तुत करने वालों की जिम्मेवारी अधिक है । उसका कारण यह है कि रंगमंच पर प्रदर्शित होने वाले नाटकों का वातावरण, मंच की सजावट, वैशभूषा या दृश्यमान कुतूहल प्रदर्शित से सहज ही हृदयंगम हो जाता है । रेडियो पर नाटक के समस्त वातावरण को हृदयंगम करने का एकमात्र दायित्व ध्वनि पर है । समस्त शब्दों के नुपुर नाव को सुनने के लिए जैसे कृष्ण के नेत्र और मन सिमट कर काम में ही आ गये थे । महाकवि नन्ददास ने अपनी "रास पंचाध्यायी" में लिखा है--

तिनके नुपुर नाव हुने जब परम सुहाये ।

तब हरि के मन में सिमिट सब भवनन आवे ॥

मंच पर उपस्थित किये जाने वाले रसिकों में प्रतिन्यास कितने की आवश्यकता है, किन्तु रंगमंच पर आवश्यक व्यवस्था हो सके ।..... रेडियो पर अभिनय करने वालों को पात्र के समस्त व्यक्तित्व अवस्था और आत्मा को रूढ़ से ही व्यक्त करना पड़ता है ।

इस प्रकार रेडियो की कला रंगमंच की कला से अधिक सरल है । स्वयं किसी चीज़ की आवश्यकता नहीं । मीढ़, झाँझ, बहलू तथा अन्य कुछ भी आनापिचल कराया जा सकता है । रेडियो पर प्रतीकात्मक

पात्र सुविधा से रले जा सकते हैं । विकर्ताओं को प्रस्तुत करना भी सरल है । स्वप्नावस्था, विनिप्तावस्था, मनोवैज्ञानिक चित्रण तथा कात्मनिक दृश्यों को रेडियो द्वारा सहज ही आभाषित कराया जा सकता है । दृश्यपरिवर्तन के लिए दृष्टांत पर का मौन पर्याप्त है ।

उन्हीं कुछ सुविधाओं के कारण रेडियो -कला प्रसार पा सकी है । विषयवस्तु की भी सीमा नहीं है । यह एक हृदय कला है । अतः प्रयोग में सावधानी अपेक्षित है ।

ब- रेडियो नाटक के प्रकार

रेडियो नाटक के रूप इसी के अनुसार बदलते रहते हैं, वे निम्न प्रकार के हैं :--

क- ड्रामा

जिन नाटकों में नैरेटर (उद्घोषक) प्रसारण में मान होता है, उन्हें ड्रामा कहते हैं । नैरेटर वह व्यक्ति होता है जो घटनाओं की झूलझूलों को जोड़ता है, वातावरण का स्फूर्तिकरण करता है तथा आवश्यक विवरण प्रस्तुत करता है । इसे दूसरे शब्दों में सूत्रधार भी कह सकते हैं ।

ड्रामा में वास्तविक वस्तुस्थिति का नाटकीय रूप प्रस्तुत किया जाता है । डायलॉग (वृत्त चित्र) भी इसके अन्तर्गत आती है । किसी स्थान तथा घटना का वर्णन विवरण सस्मरण के द्वारा प्रभावोत्पादक ढंग से प्रस्तुत किया जाता है । रेडियो ड्रामा में भी इसी प्रकार की घटनाओं का चित्रण किया जाता है । किसी की नीरस विषय पर वास्तविक घटना को ड्रामा द्वारा प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत किया जा सकता है । प्रस्तुतीकरण में रसता नहीं जानी चाहिए, साथ ही सरसता का भी अभाव नहीं होना चाहिए ।

स- रूपान्तर

रंगमंचीय नाटकों, उपन्यासों जल्दा कहानियों को परिवर्तित कर प्रसारित करना रेडियो रूपान्तर है। इस प्रकार के रूपान्तरों में कथावस्तु के मोड़ों को वाच संगीत के माध्यम से आभासित कराया जाता है। काल, स्थान तथा पात्रों के परिवर्तन की स्थिति का आभास देने के लिए वाच प्रभाव अधिक महत्व रखते हैं। बड़े-बड़े उपन्यास और नाटक इस काल की सीमा में आकर संक्षिप्त रूप में अत्यन्त प्रभावशाली बन जाते हैं।

- फंटेसी (काल्पनिकता)

यथार्थ जगत में जिन घटनाओं का होना सम्भव नहीं हो पाता है, उनका प्रस्तुतीकरण इस कला द्वारा आसानी से हो जाता है। इस प्रकार के माध्यम से काल्पनिकता के जिन जल्दा किसी विचार या मानसिक अनुभूति की अभिव्यक्ति सुविधा पूर्वक हो जाती है। स्वप्नावस्था की स्थिति का चित्रण भी इस माध्यम द्वारा सजीव रूप से प्रकट हो सकता है।

घ- मोनीडॉग (स्वप्ननाट्य)

यह रंगमंचीय रेडियो नाट्यरूप है। जिन घटनाओं में आन्तरिक द्वन्द्व अधिक रहता और उसका उद्घाटन मोनीडॉग द्वारा आसानी से हो सकता है।

ड०- संगीत रूपक

इस नाट्यरूप में गीतों की प्रधानता रहती है। जो भेदों किसी स्थान, घटना जल्दा पौराणिक कथा का वर्णन गीत शैली में कवीश्वर के माध्यम से करते हैं। उपर-अनुपुषर के द्वारा कथावस्तु का भी उद्घाटन होता है। वाच की परिभाषा के भी रूप उपस्थित हो जाते हैं। आसामरण की सुविधा भी यन्त्र संसारों द्वारा सम्भव होती है।

ब- फलकियां

पांच कथा ह: छोटी-छोटी नाटिकाओं के समूह को फलकियां कहते हैं। इन्हें या छोटे-छोटे गल्प जिस प्रकार पत्र-पत्रिकाओं में अपने पर पाठकों का विनोद करते हैं, उसी भांति रेडियो की फलकियां भीताओं का मनोविनोद करती हैं। वास्तविक वस्तुस्थिति का भी इनके द्वारा प्रस्तुतीकरण होता है।

ख- प्रगति

रेडियो-नाटक-लेखकों में अधिकतर वे ही हैं, जो रंग नाटक लिखते हैं। जिन्हें रंग का पर्याप्त अनुभव नहीं है, वे केवल रेडियो-नाटक लिखने में ही रुचि लेते हैं। इन दोनों प्रकार के लेखकों में डा० रामकुमार वर्मा, उष्यशंकर भट्ट, विष्णुप्रसाद, जगदीशचन्द्र मथुरा, लक्ष्मीनारायण ठाकुर, राबुता बैनीपुरी, रैवतीशरण शर्मा, मंगलतीशरण वर्मा, उपेन्द्रनाथ वर्मा, बभ्रुलाल नागर तथा राजेन्द्र सिंह बैदी के नाम अधिक प्रसिद्ध हैं। इनमें से उनमें लेखकों में विनोद रस्तोगी तथा राजेन्द्र तिवारी के नाम भी उल्लेखनीय हैं।

ई- प्रमुख लेखक

डा० रामकुमार वर्मा

वर्मा जी के रचनाओं को ही बहुत रेडियो पर प्रसारित किया जाता है। बहुत बार वे केवल रेडियो के लिए भी लिखते हैं। 'ज्यों की त्यों गरि बीनी चरिया' रेडियो नाटक है। उसमें कबीर का समस्त जीवन कल्प है मृत्यु तक वर्णित है। प्रस्तुतकर्ता के द्वारा कथोद्घाटन होता है। वर्मा जी के साप्ताहिक तथा पारिवारिक रविवारी रेडियो सित्त के लिए भी अत्यन्त हैं। इनका 'कि उल्टे' नाटक दोनों बार रेडियो पर प्रसारित हुआ है, जब कि इसके अलावा कथा भी कम नहीं हुए हैं। उनका कथन है कि ऐतिहासिक

एकांकी रंगनिर्देश एवं वैश्लेष्य के आकर्षण से सम्बन्धित रहते हैं। अतः वे मंच पर आकर्षक लगते हैं। यह आकर्षण रेडियो पर सम्भव नहीं है। सामाजिक और पारिवारिक कथानकों में इस प्रकार का बन्धन नहीं रहता। "सप्तर्षि" संग्रह के "फैल्टोहेट", "छोटी सी बात" तथा "जाली का बाकाश" रेडियो पर प्रसारित हो चुके हैं। इसी प्रकार ऐतिहासिक एकांकी संग्रह "दोपदान", के सभी नाटक "दोपदान", "मायनंदन", "कुमाण की धार", "बात का रहस्य" और "मर्यादा की बेदी" उच्च रेडियो नाटक हैं। वर्मा जी के नाटकों के सूत्र में मानसिक प्रक्रियाओं का वैज्ञानिक विश्लेषण रहता है। अतः उनके नाटक रेडियो के लिए अधिक उपयुक्त बन पड़ते हैं। इस शिल्प-विधि के कारण उनके नाटक दर्शकों को और श्रोताओं को समान रूप से आकृष्ट करते हैं। डा० वर्मा दूसरों के स्थान पर अन्तर्दृश्य भी रखते हैं। भरत का माथ्य में भरत राम के आगमन का समाचार पाकर स्वागत की तैयारियाँ करते हैं। वे प्रथम अन्तर्दृश्य में गुरु बशिष्ठ का आशीर्वाद और आज्ञा लेने जाते हैं। दूसरे अन्तर्दृश्य में कौशल्या माँ को यह समाचार सुनाने जाते हैं। तीसरे में शत्रुघ्न से इसी सम्बन्ध में बातचीत करते हैं। चौथे अन्तर्दृश्य में नन्दि ग्राम में राम आकर सभी से मिलते हैं।

२- प्र० उदयशंकर मट्ट

रंगनाटक लिखने में उदयशंकर मट्ट का नाम बावदूबक दिया जाता है। रंगमंच का शिल्प भावनाट्य के उतना अधिक नहीं उभरा जितना रेडियो शिल्प। भाव नाट्य इनकी कूर्ब देन है। वे सभी नाटक रेडियो शिल्प के लिए बहुत उपयुक्त हैं, यद्यपि इनका रंगमंचीय प्रभाव भी कम नहीं है। "विस्मयिक", "मत्स्यनन्दा", "राधा", "काठियास", "मैत्रवृत्त" "विजयार्जुनी" आदि इनके प्रकाश भाव नाट्य हैं। इनका प्रसारण रेडियो पर सफलतापूर्वक हुआ है। रेडियो के लिए इन कलाकृतियों की उपयुक्तता इसलिए भी है कि इनके अन्तर्दृश्य अन्तर्दृश्यों का तीव्र चित्रण किया गया है। रेडियो की कला की दृष्टि से यह सब वैश्व में प्रकाश होती है।

३- सेठ गोविन्ददास

हन्वोंने दोनों प्रकार के नाटक लिखे हैं। इनके रंगनाटक उपदेशात्मक अधिक हो गये हैं। उनमें विस्तार कभी अधिक है। छत्ती-छत्ती सम्भाव और दुश्मनों के प्रयोग में कलात्मकता निलर नहीं पाई। इनकी कभी विशेष देन कम मीनोलाग है। सेठ जी ने एक पात्रीय नाटक 'प्रलय और सृष्टि' 'कलमेठा' 'शाप और वर' 'सच्चा जीवन' लिखा इनका प्रसारण रेडियो के लिए उपयुक्त है।

४- उपेन्द्रनाथ बसु

उपेन्द्रनाथ बसु ने जनम के लिए लिखे गये एकांकीयों के साथ रेडियो एकांकी भी लिखे हैं। इनके नाटकों में हास्य-व्यंग्य की प्रमुखता है।

५- नन्द (बुनीन) रचनार्थ

कुछ प्रसिद्ध कलाकार भी इस विधा में सफलतापूर्वक रचना कर रहे हैं। विष्णुपनाकर इसी प्रकार के लेखक हैं। हन्वोंने पौराणिक विषयों पर 'नगा', 'जन्माष्टमी', 'तिरुवात्रि' तथा 'कंसमर्दन' आदि रचनार्थ रेडियो-नाटक के रूप में लिखी हैं। कलाकार होने से हन्वोंने बनेक कहानियों को भी रेडियो रूप में रूपान्तरित किया है। प्रभाकर मास्की के रेडियो नाटक में चिन्तन प्रधान है। 'मन्सुबा' कभी कभी ह छपली', 'कारकुन' 'मछी के मोड़ पर', 'पुराने चायघर', 'कनकरी', 'गलत नम्बर' आदि इनके प्रसिद्ध रेडियो-नाटक हैं। रैवतीकरण रमा ने 'बापू' 'नन्दि के मोल' 'माकड़ छट गये', 'बीरा उवाठा' आदि रेडियो नाटक लिखे हैं। सिद्धनाथ कुमार के 'कवि', 'होवकेवा', 'विकर्मान का बैर', आदि अच्छे रेडियोनाटक हैं। गिरिबाबुनाथ बाबु के रेडियो-नाटक में बैकारी तथा मन की घुटन का

चित्रण किया है। इनकी प्रमुख रचनाओं में 'शान्ति विस्रवेता' तथा 'मेघ की छाया' प्रमुख हैं। विनोद रस्तोगी के रेडियो रूपक सामाजिक घटनाओं पर लिखे गये हैं। 'डाक्टर इसे बचाओ' 'पैसा', 'असौवा और लड़की' पैसा, पानी बच्चा तथा बीरा, 'फिसलन' और पाँव' आदि इनकी व्यंग्य रचनाएँ हैं। अश्वमेध माथुर कृतकाल नागर, अनाथ नलिन, राजेन्द्र तिवारी, हरि स्वन्द तन्ना, राजेन्द्र सिंह वैदी, नरेश मेहता आदि भी अच्छे नाटककार हैं। इनसे इस दिशा में नये-नये प्रयोगों की आशा है। रेडियो नाटक का मविष्य टेलीविजन के कारण और अधिक आशावान है।

इस प्रकार नाट्यों में अनेक विचार युग के परिवेश में अपना स्वल्प निवारण कर रही है, किसी हिन्दी साहित्य समूह ही रहा है।

अध्याय -- ७

जमीनदास्ती के मानदण्ड

अध्याय -- ७

अभिनयता के मानक

पृष्ठभूमि

दृश्यकाव्य का सर्वोच्चोपलब्धता का भव्य अभिनयता की हो है । यह नाट्य-कृति जो रंगमंच की सीमाओं में रहते हुए वस्तुसंगत, दृश्यविधान, कथोपकथन, प्रभावोत्पादकता तथा त्वरिता के गुणों की, अभिनय होती है । उसमें दलील-मनोविज्ञान का प्रयोग आवश्यक है । इस प्रकार यह स्पष्ट है कि अभिनय नाटक में नाटककार के सदा पात्रों के चरित्रित होने की रहती है । पात्रों का सम्बन्ध रंगमंच से होता है । अतः नाटक रंगमंच की विभूति के रूप में मान्य है । प्राणवान् नाटककार अपने नाटकों द्वारा रंगमंच की विधा में जो परिवर्तन लाता है । रंगमंच के इतिहास पर दृष्टिपात करने से यह स्पष्ट होना होगा कि प्राचीन संस्कृत रंगमंच की अपेक्षा हिन्दी के आधुनिक रंगमंच में पर्याप्त अन्तर है । इस परिवर्तन से यह छिद नहीं होता कि नाटक और रंगमंच का व अन्तर्निष्ठ सम्बन्ध पकड़े बैठा नहीं है ; नाटक का रंगमंच से बड़ी सम्बन्ध है, जो बीच का कुछ है ही । कुछ के अभाव में बीच की कल्पना नहीं की जा सकती थी । बीच के अभाव में कुछ भी अपना परम्परा स्थापित नहीं रह सकता । फिर प्रकार विकारगुस्त बीच कुछ उत्पन्न करने में अवश्य है, उसी प्रकार नाट्यकला की समुचित व्यवस्था के अभाव में नाटक रंगमंच पर उपलब्ध प्राप्त नहीं कर सकता । यह नाट्य-कला हर क्षण में परिवर्तित होती रही है । अभिनय के विकास पर विचार करने से यह स्पष्ट हो जाएगा ।

नाटकों की अभिनयता प्रत्येक युग में विकास पाती रही है । संस्कृत काल से आज तक के नाटकों के प्रस्तुतीकरण का इतिहास इसका साक्ष्य है । रोमांच तथा काव्यमय वातावरण के स्थान पर अब नाटक में वास्तविकता का विकास हुआ तो रंगमंच पर नाटक के प्रस्तुतीकरण में भी यथाथ परिवर्तन हुआ । परिणामस्वरूप नाटक में अब सब का समावेश हुआ, उसका आकार बड़ा हुआ, संस्मरण के परिकीर्ण दृष्टिकोण के साथ ही नाटक में रंगमंच का तदुत्तु प्रयोग होने लगा । नाटक में अभिनयता का साधन है, जिसके द्वारा नाटककार अपने भावों की पूर्ति एवं प्रदान करता है । इस पर भारतीय नाट्य शास्त्र के आदि आचार्य भरत मुनि के विचारवाच भी उपयोगी हैं ।

अभिनय का अर्थ

भरत मुनि के मत से 'अभि' उपसर्ग प्रत्येक 'णि' 'वातु का अर्थ है— सामने ठे जाना । इस प्रकार अभिनय का अर्थ है — नाटक के प्रयोग में (शास्त्र, अंग, उपांग के अन्तर्गत) नाटक के पूरी भाव की प्रकट के सामने ठे जाना । अभिनयार्थार्थिक (वैश्वर) वाचिक (शब्द) आचार्य (वस्त्र एवं रूप सज्जा) तथा तात्त्विक (भावार्थक) चार प्रकार के अभिनयों द्वारा नाटक के तात्पर्य की प्रकट के सामने पहुँचाता है । अतः जिस नाटक के प्रयोग में अभिनयार्थ की इन उपर्युक्त अभिनय-प्रयोग के प्रकारों का पूर्ण अवतर मिले वह प्रत्येक नाटक कहलाता है । इसके विपरीत किसी केवल वाचिक अभिनय का ही प्राधान्य हो वह नाटक पाठ्य हो सकता है । संस्कृत के ही एक अन्य विद्वान् मृत्तोल ने अभिनय की परिभाषा अन्य प्रकार से प्रस्तुत की है ।

१- अभिर्गुणैस्तु जी वाचुराणि मुखाद्यै निर्यये ।
 यस्मात्त प्रयोजनं भवति तस्मा अभिनयः स्मृतः ॥
 विभावयति यस्मात्त नानावर्ण्य प्रयोगतः ॥
 तादा नीचीनं समुत्तमं तदा अभिनयः स्मृतः ॥
 (नाट्यशास्त्र व्याख्यान)

अक्षिज्यैनाभिसुर्यं न हव्यैर्नभिषयः य हव्यैर्न-
उपयतीतेन अपाहीन्नुत ।

पैदानमनेनभिसुर्यं पार्वतीभिरुक्तापूर्णं कवी-
मुक्तान्मान परिपतेन च यज्जुब्दावे मभियेता १॥

स्पष्ट है कि जो कथा सामाजिक का ध्यान
काव्य के विषयों है वहाकर रंगमंच पर होने वाले दृश्य की ओर निरन्तर
छला रहे, वह अभिनय कला है । क्योंकि जिस नाट्य-रचना में इतना सामाज्य
हो कि कुछ अभिनेता सामाजिकों का ध्यान अपने ओर आकषित कर लें,
वह अभिनय मानी जानी आवश्यक है ।

संस्कृत नाट्यशास्त्रियों को परिभाषा का
भा अपना दृश्य रखती है । फिर भी वेता कि स्पष्ट किया जा चुका है,
कि प्रत्येक युग को मान्यताओं के साथ ही नाट्यकला में भी अन्तर आता
है । पश्चिमी नाट्यकला के प्रभाव है हिन्दी नाट्यकला का भी स्वल्प
निर्धारित हुआ, उसका स्पष्टीकरण यहाँ आवश्यक है । उर्ध्व आधुनिक युग
के नाटकों का रंगमंच के साथ सम्बन्ध भी स्पष्ट हो जाएगा ।

नाटक और रंगमंच

आधुनिक नाटक की सफलता में दर्शकों का
बहुत बड़ा हाथ है । वास्तु, नेता और यह उन भारतीय तत्त्वों के अतिरिक्त
काय नाटक में जीया आवश्यक तत्व दर्शक बन गया है । वह नाटक का जीवता
है । उनकी सम्पुष्टि है पूरा नाटक अभिनय नहीं होगा । दर्शकों के अतिरिक्त
नाटक में उचित दृश्य-विधान रहे । दृश्यविधान की उपयुक्तता पर अन्यत्र

१- डा० फारुख बीकान : नाट्य समीक्षा, पृ० ३६ ।

स्थापित प्रकाश छाटा या फुला है । दृश्यविधान की उपयुक्तता के साथ ही नाटक में पात्रों की समुचित व्यवस्था रहे । उनका निर्धारण मनोविज्ञान सम्मत हो । पात्रों के मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण से नाटक की कथावस्तु में संबंध तथा अन्तर्द्वन्द्व की सम्भावनाएं उत्पन्न होती हैं, जिनमें बाहुनिक-नाटकों की सफलता अन्तर्भूत रहती है । अतः पात्रों का चरित्र-चित्रण मनोविज्ञान के आधार पर किया जाना अपेक्षित है । अभिनेय नाटक का एक अन्य आवश्यक तत्व वाक्यलिखता है । इसी नाटक मस्य रहित कंठों की भांति कमजोर लगता है । इसी प्रकार अभिनेय नाटक के सम्बाध छोटे-छोटे बुल्ले स्व प्रभावोत्पादक हों । उनमें कथावस्तु के उपघाटन के साथ ही चरित्रों की विकसित करने की गो क्षमता रहे । अतएव कथन यदि नाटक में रहे जाय तो उन्हें मनोविज्ञान से परिचाजित रहा जाय साथ ही वे छोटे मो रहें । अभिनेय नाटक की भाषा प्रात्रागुल्ल होनी आवश्यक है । इन सभी तत्वों का यथास्थान विवेचन हुआ है । यहां इनका जैसे बाहुनिक नाटक तथा रंगमंच का अन्तर्द्वन्द्व स्थापित करने की दृष्टि से किया गया है ।

इन उपर्युक्त दृष्टियों की ध्यान में रखकर अभिनेय के मानवचरित्रों की स्थापना की जा सकती है । डा० अरुण जीका ने दृश्य तथा पात्र-नाटकों का अन्तर विस्तार से चित्ताया है । उन्हीं नाटकों के अभिनेय मानवचरित्रों पर विचार किया जा सकता है ।

अभिनेय नाटक के आवश्यक तत्व

क- वाक्य

अभिनेय नाटक में उन्हीं वाक्य का बहुत महत्व है । अभिनेय नाटक की अपनी सीमारे रहती है । यह हाइड्र-मार्च के की अभिनेताओं द्वारा किया जाता है । उन्हीं सीमारे की समुच्च ही होती है , जो एक ही पैर में नाटक होती है । अतः रंगमंच पर है नाटक की सफल

होते हैं, जो अ वाकार में छोटे होते हैं । इस प्रकार के नाटकों का प्रस्तुतीकरण दो-तीन घण्टों के अन्दर ही किया जाना सम्भव होता है । साहित्यिक प्रकृति के नाटक जीवनावश्यक मनोरंजन से रहित होते हैं, अपने विस्तार में ही सीमित रहते हैं ।

स- वस्तु संगठन

वर्णनीय नाटक में पाठ्य-नाटक की तरह काव्य शौच्य एवं अजुक्त वर्णन के लिए स्थान नहीं रहता । वर्णनीय नाटक तक किसी एक ही विषय में नहीं उलझ रहता है । बल्कि भी वास्तविकता की वर्णना नाटक में क्रियाशीलता वाली है । कौरे विवाद में, किन्हीं वर्णनीय क्रियायें उत्पन्न करने की क्षमता का अभाव होता है, नाटकीय वस्तु संगठित नहीं रह पाती । वर्णनीय नाटक के लिए संगठित कथावस्तु की निताम्न वर्णना है । कथावस्तु के संगठन के लिए नाटककार घटनाओं का कथन केन्द्रबिन्दुओं के माध्यम से करता है, जिससे पात्र के पूर्व जीवन का स्पष्टीकरण होता है । तथा उसका वर्णनीय वर्णना होता है । अतः वर्णनीय नाटक में कथावस्तु का सम्पूर्ण भाग पूर्ण, स्पष्ट, उद्देश्य और नाटकीयता से युक्त रहा जाता है ।

नाटक में वस्तु का विकास भारतीय नाट्य-

सिद्धान्त के आधार पर आरम्भ, मत्त, प्राप्तपाता, निष्कर्षात्ति एवं फलान्त है परिचालित ही कथा वास्तविक नाट्य सिद्धान्त आरम्भ, विकास, वस्तु सीमा निमित्त एवं अन्त के आधार पर ही, पर उसका संगठित हीना आवश्यक है ।

ग- कथानक के प्रकार

कथानक के प्रकार की दृष्टि से भा नाटक का अभिनेय होना, न होना निर्धार करता है । नाटक का कथानक ऐतिहासिक, सामाजिक तथा पौराणिक— मुख्यतया तीन प्रकार का होता है । इनमें पौराणिक (वार्मिक) प्रकार का नाटक कबूवा रंगमंच की दृष्टि से अपकृष्ट होता है । वह पारसी रंगमंच पर नहीं हो सकता हो जाय, पर बौद्धिक दर्शकों की प्रभावित नहीं कर पाता । वे संघटनपूणे, नीतुल्लपूणे, पुस्तर्तत्रो की संकृता करने वाले नाटक केला अधिक पसन्द करते हैं । ऐतिहासिक तथा सामाजिक नाटकों में उत्थान तथा पतन की स्थितियाँ अधिक रहती हैं । इनसे नाटक में अभिनेयता का विकास होता है । काः अभिनेय नाटक के कथानक का यत्न सावधानी से किया जाना आवश्यक है । प्रतिभा सम्पन्न नाटककार के लिए इस प्रकार का बन्धन महत्व नहीं रहता । वह किसी भी प्रकार की कथावस्तु में प्राण फुँक करने में समर्थ होता है ।

घ- दुरविविधान

अभिनेय नाटक का दुरव-विविधान इस प्रकार का रहे कि प्रयोगता सुविधापूर्वक उसे संयोजित कर सके । नाटक की कथा-वारा पर कमहीनता का बीच न हो । दो अथ दुरवों के बीच एक एक दुरव की अवतारणा रहे ताकि प्रयोगता की क्रमिक विकास में बाधित न होना पड़े । प्रत्येक अंक में दुरव संख्या क्रमशः कम होती जाय साथही अकार में भी उलुता रहे । दुरवों में रंगमंच की सभी सामग्री निदिष्ट रहे, बिल्के संयोजन से नाटक सकलता पूर्ण मंजित हो सके । सम्पन्न दुरवों की कल्पना अभिनेय नाटक में न रहे । पैर, काठ तथा क्रिया की रक्ता का ध्यान दुरव-विविधान में अवश्य हो । इस प्रकार सुविधित दुरव विधान वाला नाटक रंगमंच के लिए उपयुक्त रहता है । दुरवदर्शों के प्रयोग के अहङ्कार स्थाप पर यथापि दुरव संख्या

के कारण उपर्युक्त मान्यताएं अभिनेय नाटक के लिए आवश्यक हैं ।

ठो-पार्श्व की कसबुता

प्रेक्ष्य नाटक के पात्र संश्लिष्ट एवं भाव-पूर्ण भाषा में तीर की भांति चुननेवाले झोटे-झोटे वाक्यों का प्रयोग करते हैं । ठो-पार्श्व की कसबुता वाक्य-रचना के अभाव में नाटक की क्रियाशीलता में बाधा होती है । इस प्रकार की कसबुता बहक भी पकड़ नहीं करते । अतः कसबुता कसकार युक्त ही की भावपूर्ण वाणी पकड़ने में कुछ प्रयत्न रहे । यह कसकार भाव मनोईकता में न रहा बाध । मनोईक के साथ ही कवीकर्मों से क्या का उद्घाटन ही साथ ही पार्श्व के चरित्र पर भी प्रकाश पड़ता रहे । इस प्रकार कवीकर्मों द्वारा नाटक की अभिनेयता में बाधा उपस्थित न हो ।

स्वगत कथन, वाक्यांश नाचित्र तथा कथानुक्ति आदि के प्रयोगों में सावधानी रहे । वाक्यांशनाचित्र तथा कथानुक्ति का प्रयोग भाव नाटक से अस्वाभाविक भावकर बहिष्कृत कर दिया गया है । स्वगत-कथन का प्रयोग जब नाटक में आन्तरिक भाव प्रकट करने के लिए किया जाता है । स्वगत कथन संश्लिष्ट, प्रभावशाली तथा नाटक में गति देने वाला होता है । बार-बार अपने के ठो-पार्श्व स्वगत कथन अभिनेय नाटक के लिए अनुपयुक्त हैं ।

अतः नाटक में सम्वाद-विधान (कसबुता) अस्वाभाविक रहे, किसी अभिनेता की अभिनेय के लिए कथित अन्तर प्राप्ति ही हो । समय ही वह बहक के लिए अन्त तथा औपम्य भी हो ।

क- रंगभिर

जो नाटककार कोई-कहा रंगभिर अपने नाटक में निरदिष्ट करते हैं । रंगभिर नाटक में जैसे दुष्टियों से भिन्न होते हैं । रंगभिर पर वाक्यावरण तथा दुष्ट अन्त के लिए ही है निरदिष्ट होते हैं । इस प्रकार निरदिष्टों द्वारा पैर, हाथ तथा स्थिति का भाव प्रत्यक्षता की स्थिति है । इन रंगभिरों से ही नाटककार पार्श्व का चरित्र, कसकार तथा बाध

बहुत बार खींच कर दिया जाता है । इस प्रकार पात्र सम्बन्धी रंग निर्देश नाटक में दिये जाते हैं । सर्वांगिक महत्वपूर्ण रंगनिर्देश नाटक में अभिनय सम्बन्धी रहते हैं । वांगिक, वाक्किक, वाचायै तथा सात्विक चारों प्रकार के अभिनयों के लिए नाटक में निर्देश रहते हैं । वाचायै सम्बन्धी निर्देशों के अभिप्राय वस्त्र सज्जा एवं रूपसज्जा है है तथा वाक्किक है अभिप्राय पात्र की अभिव्यक्ति प्रकृति की विशिष्टता है है । कोई पात्र गंठा बस बसाकर नाक के स्वर से अपना किसी सम्बन्धितान के साथ जोड़ता है वही उसकी विशिष्टता का निर्देश नाटककार को देना होता है । वाक्किक अभिनय नाटक में अवश्य रहता है । वाज्जि के साथ ही वांगिक चैष्टार अवश्य होती है । प्रेक्षित निष्कासन के साथ ही वांगिक चैष्टार का अधिक महत्व है । नाटक की गम्भीरता एवं कुलता के लिए उन्हें सात्विक अभिनय का होना आवश्यक है । सात्विक अभिनय है य अभिप्रायः आन्तरिक भाव का अभ्यास कुसुमा द्वारा देना है । कुसु पर कुसु के भावों की प्रकट करना ही सात्विक अभिनय है । कुल नाटककार इस प्रकार की कुशाखी सम्बन्धी निर्देश अपने नाटकों में अवश्य रहते हैं । इस प्रकार नाटक में रंगनिर्देशों का उपयोग विभिन्न दृष्टिकोणों से किया जाता है ।

एक नाटकों में प्रति-यास छिने की परिपाटी भी चल पड़ी है । इस प्रकार नाटकों में उपन्यास किता आनन्द पाठ्यक्रम में प्राप्त होता है । छन्द-छन्द निर्देशों द्वारा स्थिति का पूर्ण निरूपण करना वाक्किक नाटकों के लिए में समाविष्ट हो गया है । रंग निर्देशों के नाटक के रंग में प्रतीकता तथा वर्णितता दोनों का कार्य वाचान ही जाता है । काः अभिनय नाटक में अनेक रंग निर्देशों का होना आवश्यक है ।

नाटक में उदात्त वस्त्र संजीव, प्रकाशादि के सुशोभित प्रतीक के लिए भी आवश्यक रंग निर्देश नाटक में समाविष्ट हैं ।

ब- दर्शक स्तर

नाटक किस प्रकार के दर्शकों के लिए लिखा गया है- इसके स्तर का ज्ञान भी नाटक में हो जाता है। दर्शकों की बोधगम्यता-के पर नाटक अपने उद्देश्य में सफल नहीं रहता। यदि नाटक का उद्देश्य पुराना हुआ तो नाटककार का परिणाम खराब जाता है। अतः अभिनेय नाटक में उसके उद्देश्य का ध्यान अपने दर्शकों के स्तर पर हो भी रहे, सभी नाटक रंगमंच पर सफलता प्राप्त करता है।

नाटक में शिक्षित-अशिक्षित, मातृ-पितृ, स्त्री-पुरुष तथा सभी स्तर के दर्शक को साथ आनन्द में शिक्षा प्राप्त करते हैं। अभिनेय नाटक एक ही व्यक्ति में सभी की आवश्यकता है प्रभावित करता है। अतः रंगमंच के उपर्युक्त नाटक में दर्शकों के मनोविज्ञान का ध्यान रहना अपेक्षित है।

ब- प्रभाव

अभिनेय नाटक का अपना एक प्रभाव होता है, किसी नाटक की सफलता प्राप्त होती है। किसी कथा के घटना का व्यक्तित्व है किस प्रकार का प्रभाव व्यक्ति पर पड़ता है, नाटक के भी उसी प्रकार का प्रभाव उत्पन्न हो। किसी घटना के प्रति सामाजिक चेतना यदि बढ़ जाती तो नाटक में उसका निर्वाह आवश्यक है। सड़ मातृ-पितृ के विपरीत प्रभाव स्थापित करना नाटक के महत्व को कम करता है। यह सामाजिक तथा मनोविज्ञानिक प्रभाव स्थापित करे। नाटक की सफलता के हेतु उन्हें मनोरंजन के साथ शिक्षा भी रहे।

संक्षेप में स्पष्ट है कि उपर्युक्त अभिनेय सम्बन्धी आवश्यकताओं के आधार पर लिखा गया नाटक रंगमंच पर अवश्य ही सफलता प्राप्त करता है। विश्व की अधिक स्पष्टता के लिए भारतीय लोगों

पारचात्य विद्वानों के अभिनय सम्बन्धी विचारों को भी देना आवश्यक प्रतीत होता है । प्रथम भारतीय नाट्य शास्त्रियों के विचारों को दिया जा रहा है—

भारतीय दृष्टि

आचार्य भरत ने अभिनय नाटक के उत्पादन का तरीका दृष्ट काव्य की ही अधिक महत्त्व प्रदान किया है --

मृदु छलितपदादयं गुरुशब्दादिहीनं
जनपदपुत्रबोधयं युवितमन्तुव्ययोज्यं
महत्तारस मार्गं सन्धिसन्धानमुत्तमं
भवति क्वचित् योग्यं नाटकीयकारणम् ।*

यह नाटक दर्शकों के सामने अभिनय बनता है, जिसके शब्दों में मार्मिक अथवा छलित्व हो, जिसके शब्द गूढ़ाये एवं विकृष्टाये हो भिन्न हों, जो जनपद द्वारा भी उल्लेखित हो उनका योग्य हो, जिसका अभिनय नृत्य के आधार पर किया जा सके, जिसमें मार्गों के द्वारा कवि रस का परिपाक किया जा सके तथा जो सन्धि-सन्धान सुवर्ण हो ।*

गीत के द्वारा प्रकाश हो भी स्पष्ट है कि संस्कृत के नाटक काव्य एवं अभिनयशृणों से सुवर्ण होते हैं । पारसियों, ग्रीकों, यूनानियों तक जाती-जाती संस्कृत के नाटक प्रख्यात हो रहे हैं । आचार्य पंडित शीताराम शुक्ल ने भी अभिनय नाटक के सम्बन्ध में अपने विचार निम्नप्रकार व्यक्त किये हैं —

१- डा० बहादुर शंकरा—“नाट्य क्रीडा”, पृष्ठ ७

‘अभिनय के चार अंग— आंगिक, वाचिक, आवाय

और सात्विक में सात्विक अभिनय है सुकृत नाटक ही अभिनय कहा जायगा ।
 जो नाटक सभी प्रकार की प्रकृति के दर्शकों को प्रभावित करने की सामर्थ्य
 बाँटा हो अभिनय होगा ।’

एक माँति अभिनय नाटक भारतीय दृष्टि से पाठ्य
 नाटक की सीमाओं से ऊपर उपर्युक्त मुख्य नाटकों की मान्यताओं से सुकृत
 होता है । एक पाश्चात्य विद्वानों के मतों पर भी एक दृष्टि डालना
 आवश्यक है --

पाश्चात्य दृष्टि

पाश्चात्य विद्वान् साहित्यिक गुणों पर ही ट्रेसेडी
 का महत्त्व निर्धारण करते हैं तथा अभिनय गुणों को निम्न ज्ञान प्रदान
 करते हैं^१ । एक पाश्चात्य विद्वान् माची ने प्रलय नाटक के बारे में अपनी
 विचार दिये हैं । उनका अभिप्राय इस प्रकार है कि जो कथा दर्शकों के उत्साह
 विस्तार में उपर्युक्त हो, उन्हें कुछ ऐसा घटना क्रम रहे, जिसकी अभिव्यक्ति
 कथीपकणन द्वारा नहीं, काये व्यापार द्वारा ही । नाटक में आन्तार्थिक विप्लव
 यथाये का वास्तविक व तथा विविध प्रसंगों का निरूपण भी अभिनय नाटकों में
 अपेक्षित है ।

अपनी ऊपर नाट्यकृति ‘ड्रेमेट’ में, कुलपिपर ने
 ड्रेमेट से अभिनेताओं की कुछ निरिक्त विधायें हैं, जिनसे पाश्चात्य नाट्यशास्त्र

१- आवाय सीताराम शुक्ली : ‘अभिनय नाट्यशास्त्र’, पृष्ठ १ ।

२- He has examined tragedy from the literary man's point
 of view rather as dramatic poetry than as poetic drama”.

पर ही नहीं, सभी अभिनेय नाटकों पर प्रकाश पड़ता है। बच्चन जी द्वारा अनुचित 'डिमिट' नाटक में 'डिमिट' कहता है—

‘उसे बहुत अच्छा नाटक मानते थे, किताबों एक-एक जंक बहुत बुराई से रचा गया था। हमने एक को एक करते हुए सुना था कि हममें कोई चीज़ छपटी नहीं थी जो लोगों को अच्छी लगती थीर न रुचकन की बात थी, किसी दुर्लभ प्रयत्न होती। न हममें कोई कमावट पायी जाती थी।’ वह पुनः कहता है—‘उस कविता की साफ-साफ मैं ही पढ़ना मैं ही पढ़ा था। हम जो उसे बिछाकर पढ़ाते थे कि बहुत से नट करते हैं तो फिर एक छुड़की बाँटे थे वह क्यों न कहलायी जाय और बहुत हाथ की न बटकाना व्यवहार पर उनसे काम लेना। जीत के व्यवहार पर भी हममें अपने को संभालना चाहिये, जिससे बाध्य एक रस बना रहे। मुझे तो बहुत बुरा लगता है, जब मैं सुनता हूँ कि एक बड़े डोढ़-डोढ़ वाला किसी कविता के भाव को जीत में बाँटकर नष्ट-भ्रष्ट कर दे और पाठ करने वाले के काम फाड़ दे। मैं तो ऐसे को वे पारे न छोड़ूँ जो छुड़की, लिखी की भाँति गंठा फाड़ें वह धरत के भी काम काटता है, बाप लोग ऐसा न करें और न बिल्कुल सभी कामान में बीजना। हम लोग बाप समझदार हैं। भाव हम बाध्य व्यवहार और बाध्य हम भावामुक्त रहे। हमना ध्यान रहे कि सामाजिक दृष्टि बहुत—कम न पाये। उसकी दृष्टि हुई तो नाटक का भाव नष्ट हो जायगा। नाटक का एक उदात्त बाध्य रचा है कि संसार में जो कुछ भी होता है या किया जाता है, उसका अच्छी रूप, बाँटकर संसार का ऐसा पहाता है, हम ठीक-ठीक पिछा धिरे कार्य। हममें नष्ट-कड़ हुई तो नाटकक-पाठ होते, पर समझदार दुःखी होती हैं। छोड़ें समझदारों की एक बात नाटककधारों की बीड़ की कलाय है बहुत बानी जाती है। हमने ऐसे की नट धिरे हैं और उनकी बड़ी प्रशंसा की हुई है, किन्हीं न किशोरों की पाठ-डाढ़, बीड़-पाठ जाती है और न काफिरों की। जो समझते थे, बिछाते थे और बहुत से बुरा कार्य धिरे थे कि वह काम ही नहीं पड़ता

था कि यह लोग जायगी हैं । हम तो समझते थे कि यह ईश्वर के बनाये हुए ही नहीं हैं । हमको किसी मौलिकीय ने बनाया है । उन्हें बिल्कुल छोड़ दो और जो तुम्हारे यहाँ विद्वान् बन जाते हैं, उन्हें उससे ज्यादा कुछ भी न कहने दो जो उनके लिए विषय है, क्योंकि कुछ ऐसी भी होती है जो वाप ही होती है और कुछ लोगों की सेवा भी होती है बाकि कोई करी बात उनके बारे में ही जाती है यह पापीपना है और सबसे विद्वान् की मुसीबत यह होती है । स्पष्ट है कि भारतीय नाट्यशास्त्र में स्वाभाविकता पर विशेष बल दिया जाता है । यहाँ यथार्थ चित्रण प्रस्तुत करना ही नाटक में अपेक्षित होता है । इन दोनों बातों के नाट्यशास्त्र के आधार पर संतीय में निम्न निष्कर्ष प्राप्त होते हैं—

निष्कर्ष

- 1- अभिनेय नाटक अधिक उम्मा न हो । उसका विस्तार अभिनेताओं तथा दर्शकों की सीमाओं के अन्दर रहे । नाटक में संलग्नता का प्रयोग हुआ हो । कैद, काठ तथा क्रिया की कला का नाम संलग्नता है । नाटक में एक स्थान की घटनाएँ रहें, मुख्यचित्रण विस्तृत न हो । काठ की कला है अभिनेय नाटक में सीमित समय की घटनाएँ हैं । नाटक में स्रष्टा की घटनाएँ ही अभिनेत हैं । यह निम्न अधिक कहा है, पर कतना अवश्य है कि नाटक में विस्तृत काठ का कथानक न दिया जाय । इसी प्रकार कथानक की उदासी जाय उसकी प्रति हेतु उदात्त घटनाएँ रही जाय, क्रिया की कला रहे ।
- 2- मुख्यकाव्य की सर्वांगीण सकलता को अभिनेय द्वारा दूर किया जाता है । रंगमंच की सीमाओं में रहते हुए वस्तु, पात्र, कल्प और स्वाभाविक स्वरिता है तुल्य नाट्य-कृति को अभिनेय कहा जाता है । परोक्षचित्रण, पात्रचित्रण, संक्षेप-व्यक्तिवाद का प्रयोग तथा सीधे कथानक अभिनेय नाटक के लिए आवश्यक है ।

- 3- नाटक में स्वाभाविकता का चित्रण रहे । यह स्वाभाविकता नाटक के तथ्यों में होनी आवश्यक है । सर्वप्रथम चरित्र-चित्रण का विकास स्वाभाविक रूप से हो । पात्रों का उत्थान-पतन अभिनय में उदात्त रहे । पात्र बोधगन्त रहे । उन्हें वैयक्ती, वास्तुता, शक्ति ^{गहनता}, व्यक्तित्वविशेष के साथ प्राणवशा का गुण अवश्य रहे । पात्र अपने दैनिक जीवन में साक्षर को पताचर छेकर भ्रमसागर में जीवन-नीका स्वाभाविक रूप से होने में समर्थ हों ।
- 4- सम्भाव्य संश्लेष्य कर्तार कुत तथा चरित्रोद्घाटक हों । वे गतिशील रहें । नाचन सरल, सुवीच, वास्तुतापूर्ण चलन तथा पात्रोद्घाटक रहे । कठिन नाचन अभिनय नाटकों की वास्तविक गरिमा सुरक्षित रहने में इनमें नहीं होती है । नाचन सुवाचीदार वास्तु तथा बोधगुण कुत रहे । नाचन में अपने नाचों को बलवत् करने की समता हो । नाचन में कर्तारिक तथा उच्छी सम्भाव्यता में सम्पुल्ल रहे ।
- 5- सम्भाव्य का ही एक पक्ष स्वतः कथन भी है । स्वतः कथन में अभिनय अपनी वास्तविक अभिव्यक्ति करता है । स्वतः कथन संश्लेष्य तथा नाटक में गम्भीरता उत्पन्न करने वाला रहे । उच्छा विकास स्वाभाविक गुणि पर ही किया जाय ।
- 6- नाटक में संश्लेष्य एवं नीत का तत्त्व वातावरण की दृष्टि में उदात्त होना है । जीवन में व्यक्तित्व वास्तविक नाचों को उद्घाटित करके ही नाचता है । नीतों का स्तर स्वाभाविक तथा बोधगन्त रहे । उन्हें वास्तविकता तथा विद्वान् प्रचार न रहे । स्वतः बोध, पात्रों की वास्तविक के प्रगोष्ठ तथा कथावस्तु को विकसित करने वाले नीत नाटक की अभिनयता में उदात्त होती है । स्वतः नाटक की पुच्छगुणि की तैयार होती है । स्वतः स्वाभाविक रूप से संश्लेष्य तथा नीत का प्रवीण नाटक में रहे ।
- 7- अभिनय नाटक का कला उद्देश्य अवश्य रहता है । नाटक राष्ट्रीय विकास सम्पादनी का है । देश का विकास उदात्त पर और उदात्त का विकास

व्यक्ति पर आधारित होता है । अतः व्यक्ति का उन्नति का उद्देश्य नाटक में रहे । देश की सांस्कृतिक तथा अन्य सभी प्रकार की उन्नति नाटक में रहे । अभिनेय नाटक उपर्युक्त सभी गुणों को धरता रहता है ।

उपर्युक्त गुण अभिनेय नाटक में रहते हैं । प्रतिभावंत नाटककार इनका प्रयोग कम या अधिक मात्रा में कर सकता है । रंगमंच की सीमाओं में किसी नयी साहित्यिक दुरुचिष्टता कृतियाँ अभिनेय होती हैं ।

अध्याय -- ८

विशिष्ट नाटकीय संस्थाएं

अध्याय -- ८

विशिष्ट नाटकीय संस्कार

पुच्छपुष्पि

हिन्दी रंगमंच के विकास के लिए कोई ठोस कदम कभी नहीं उठाया गया। इस बिंदु में कुछ व्यंग्यवादी नाट्य मण्डलियों तथा कुछ व्यंग्यवादी नाट्य संस्थाओं का योगदान ही हिन्दी रंगमंच का इतिहास है। पारसी रंगमंच पर विचार करते समय व्यंग्यवादी कम्पनियों पर विचार किया जा चुका है। यहाँ हम व्यंग्यवादी नाट्य संस्थाओं के सम्बन्ध में विचार करेंगे। व्यंग्यवादी नाट्य संस्कार व्यंग्यवादी नाट्य संस्थाओं की प्रतिक्रिया स्वरूप विकसित हुई। व्यंग्यवादी कम्पनियों ने कला में अभिनय के प्रति अभिरुचि उत्पन्न कर दी। व्यंग्यवादी कम्पनियों के इतिहास पर विचार करने पर यह स्पष्ट है कि उनके भी दो रूप थे। प्रथम पर उर्दू तथा फारसी का प्रभाव अत्यधिक था तो दूसरे रूप पर हिन्दी भाषा तथा भारतीय संस्कृति का प्रभाव देखा जा सकता है। इसी दूसरे रूप का प्रभाव हिन्दी की व्यंग्यवादी संस्थाओं पर माना जा सकता है।

हम द्वितीय प्रकार की व्यंग्यवादी कम्पनियों के पास पौराणिक संस्कारों पर नाटक लिखने वाले कुछ हिन्दी लेखक हैं। इनमें पं० राधेश्याम कवाकाक, बामनाथन कश्यपिरी आदि के नाम प्रमुख हैं। "न्यू वर्ल्ड कम्पनी" द्वारा कवाकाक के लोक नाटक अभिनीत हुए इनमें "वीर बलिनन्द" नाटक ने ही सबसे बड़ी मात्रा में धुन मचा दी। इस नाटक के एक स्पष्ट ही गया कि स्वयं बातावरण के नाटक ही कला में परम्परा किये जाते हैं। इस कम्पनी के "दूरदास", "नयावतारण", "हीरा बगवाच", "जयजुमार" तथा

‘सनी वालक जावि नाटकी का पुनर्वास के साथ अभिनय किया । स्वयं
 वातावरण के नाटक प्रस्तुत करने में इस कम्पनी का विशेष हाथ है । इस
 कम्पनी के प्रभावित होकर कुछ अन्य कम्पनियां भी देशीस्थान तथा समाज-
 सुधार के नाटक प्रस्तुत करने लगी । इस सम्बन्ध में श्रीबेन्डिया कम्पनी की
 ‘सनी’ नाटक उल्लेखनीय हैं । इसी विधा में काठियावाड़ की ‘सुर विजय’ तथा
 मैरठ की ‘व्याकुल भारत’ कम्पनियां भी अपना महत्त्व रखती हैं । इन सभी
 कम्पनियों का ध्येय हिन्दी के नाटक लेखन तथा पारसी रंगमंच द्वारा उत्पन्न
 कुरूपों को दूर करना था । ‘व्याकुल भारत’ के स्वामी श्री विश्वम्भरदास
 व्याकुल एक कुशल संगीतज्ञ तथा नाटककार थे । उनके ‘कुदिये’ नाटक की
 जनता ने पर्याप्त समादर दिया । इस संस्था द्वारा अभिनीत अन्य प्रसिद्ध नाटक
 ‘सुनाट चन्द्रगुप्त’ और ‘सैणिक’ हैं । इस सुधारवादी प्रवृत्ति के रहते हुए
 भी इनका कौपीयार्जन का ध्येय गौण नहीं हुआ । इसी के कला का विकास
 सम्भव नहीं हो पाया । इस सम्बन्ध में कुछ कला प्रदान प्रभाव व्यवस्थाधी
 संस्थाओं द्वारा ही हुआ ।

व्यवस्थाधी संस्थाओं का इतिहास कतिपय उत्साही
 व्यक्तियों पर आधारित है । हिन्दी की अन्य वास्तुनिक विचारों की तरह
 ही व्यवस्थाधी संस्थाओं का इतिहास भी भारतीय चरित्रचन्द्र के समय से ही
 प्राप्त होता है । वे व्यवस्थाधी संस्थाओं द्वारा अभिनीत प्रथम नाटक
 ‘बान्सी मंगल’ नामी हैं । श्रीकृष्णदास ने इसका उल्लेख अपनी निबन्ध, नाटक
 में किया है — ‘हिन्दी भाषा में जो पहला नाटक रखा गया वह ‘बान्सी
 मंगल’ था । स्वामीजी बाबू शिवजीनारायण के प्रयत्न से वेम कुछ १९०५
 १९१५ (अथ १८८०) में बनारस थियेटर में बड़ी पुनर्वास से रखा गया ।’

१- श्रीकृष्णदास : ‘हिन्दी रंगमंच की परम्परा’, पृ. ४०६ ।

भारतेन्दु जी नाट्यसंघन में स्वयं विशेष अभिरुचि रखते थे । उनके सहयोगियों का एक वर्ग था । ये सभी व्यक्ति नाटकों लिखने के पश्चात् उनका रचना भी करते थे । प्रतापलारायण मिश्र ने जी.जी. भारतेन्दु जी के सहयोगी थे, कानपुर में भारतेन्दु जी के तथा अन्य छत्तीसों के नाटकों का रचना कराया । प्रयाग के पं० माधवदत्त एक प्रसिद्ध रंगकर्मी थे । रामडीठा के साथ ही वे नाटक के स्वस्थ स्थापुर्ण प्रयोग भी करते थे । हिन्दी की व्यवसायी संस्थाओं के रंगकर्मी अभिनेताओं पर एक पुष्क पुस्तक हो जिसी जानी अपेक्षित है । इनमें देश तथा समाज के विकास के हेतु कार्य करने की एक बहुमूल्य छान थी । डा० श्यामनारायण के विचार इस सम्बन्ध में दृष्टव्य हैं— इस रंगमंच का प्रधान उद्देश्य संस्कृति, साहित्य एवं कला का प्रसार है । आज भी दो प्रकार के अनुयायी इस प्रकार के रंगमंच में प्रायः मिल जाते हैं । एक तो वे जी निस्वार्थ भाव से कार्य करके स्वरंगमंच के माध्यम से किसी महत्त्वपूर्ण की प्रति करना चाहते हैं । दूसरे वे जी विश्वविद्यालयों, महाविद्यालयों के अन्तर्गत अभिनय छात्र से मनोरंजन करना चाहते हैं ।

किसी उद्देश्य से प्रभावित होकर अपना कुछ मनोरंजन के प्रेरित होकर इन व्यवसायी संस्थाओं का इतिहास कुछ उत्साही व्यक्तियों से ही सम्बद्ध है । इन व्यक्तियों के साथ ही समय-समय पर इस प्रकार की संस्थाएँ उत्पन्न होती रहीं तथा उनका अन्त होना रहा । इस प्रकार की लोक संस्थाओं का योगदान इस विधा में है । यहाँ कुछ प्रसिद्ध संस्थाओं पर विचार किया जा रहा है । कालानुसार पहले भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के सहयोगी डा० प्रतापलारायण द्वारा स्थापित संस्था 'भारत इण्डस्ट्रीज क्लब' की स्थापना हुई । इन संस्थाओं का जीवन काल बहुत लंबा रहा तथा उनका

कार्य कुछ नाटकों का संयोजन हो रहा है। अतः इनपर विचार करते समय स्थापना तथा उपलब्धियाँ शोधकों से इन्हें विभाजित करना उचित है। इसी प्रकार इन संस्थाओं का विभाजन १- सरकारी और २- स्वतन्त्र कीटि में हो किया जा सकता है। सरकारी संस्थाएँ वे हैं, जिनमें सरकार के वैलियोगी व्यक्ति बठा रहे हैं तथा स्वतन्त्र संस्थाएँ वे हैं जिनमें जनता के बड़ा प्रिय व्यक्ति संभाळे हुए हैं। इनपर हम से विचार होना उचित है।

क- भारत इन्स्टीट्यूट मद्रास

स्थापना

ब्रुथारुस जी पन्नाड़ी में कामपुर में मारुतुन्दु हरिश्चन्द्र द्वारा लिखित 'भारत दुःखी' नाटक अभिनीत हुआ। उसी समय बाबू प्रतापनारायण मिश्र द्वारा उस संस्था की स्थापना हुई। उस मद्रास द्वारा प्रारम्भ में हरिश्चन्द्र जी के नाटक से ही शुरुआत की गई है -- बाद की अन्य नाटककारों के भेद नाटकों की भी अभिनीत किया गया।

उपलब्धियाँ

ब्रुथारुस जी पन्नाड़ी के जी में श्री रामनारायण - त्रिपाठी (प्रभाकर) और बाबू विश्वरीन्द्र जी सहायता से 'सत्य हरिश्चन्द्र' तथा 'देवकी हिंसा-हिंसा व ममता' नाटक लीये गये। इन नाटकों के संयोजन के है कामपुर के साहित्यिक गुरुशि के समर्थ में विन्धी नाटकों के प्रति विशेष आकर्षण उत्पन्न हो गया। उस मद्रास के नाटकों की व स्थापना बहूनी गयी। 'देवकी-हिंसा' नाटक का अभिनय उस मद्रास द्वारा ही कर दिया गया।

काठान्दर में उस मद्रास के संस्थाओं में कम्प्यूट की गया तथा उसी की मार्गों में विभाजित कर दिया गया। उसके कुछ ही समय में उस मद्रास का कार्य हो गया।

स- रामलीला नाटक मण्डली

स्थापना

सन् १८८८ ईस्वी में स्वर्गीय पं० माधव हुक्क, पं० बाळकृष्ण म्हु के द्वितीय पुत्र पं० महादेव म्हु और अत्योढ़ा निवासी पं० गोपाळदास शिपाठी के प्रयास से इस मण्डली की प्रथम में स्थापना हुई। इसका नाम रामलीला नाटक मण्डली स्थिति रखा गया, क्योंकि रामलीला के अवसर पर ही इसके द्वारा नाटक डेढे जाते थे।

उपलक्ष्यार्थ

मण्डली के संस्थापक राष्ट्रीय विचारों के प्रान्तिकारी व्यक्तित्व थे। अतः मण्डली के नाटकों द्वारा वे लोग जनता में राष्ट्र के प्रति उत्थान की भावना भरने का प्रयत्न करते थे। इसके द्वारा प्रथम अभिनीत नाटक पं० माधवहुक्क द्वारा रचित 'सीय स्वयम्बर' था। मंच के अवसर पर तत्कालीन प्रसिद्ध कांग्रेसी नेता पं० नवलमीलन जी माछीय भी उपस्थित थे। नाटक में अनुचरों के अवसर पर किसी राजा द्वारा अनुचर न उठा सकने पर जनक की वे अपना परिताप कांग्रेसी नेताओं पर व्यंग्य करते हुए व्यक्त किया — 'प्रसिद्ध घटनीति के समान कठोर उस तिव-सुच की लीजना ली हुई राजा और भारतीय युवक इसे देख के सम भी न कर सके। यह वास्तविक दुःख का विवरण है, बापे ?'

इस व्यंग्य की ७ माछीय जी खन नहीं कर सके और बीच में ही उठ गये। इस क्रिया को प्रतिक्रिया यह हुई कि मण्डली के कार्यकर्ताओं में विरोध हो गया और मण्डली के-का समाप्त हो गयी।

द्वितीय नाट्य समिति

स्थापना

सन् १९०८ में पं० माधवहुक्क के प्रयास से इस समिति की
१- श्रीकृष्णदास : 'द्वितीय संसद की परम्परा', पृ० ६२६।

स्थापना हुई । पं० हुजुठ के साथ इस समिति के सदस्य पं० बालकृष्ण. मट्ट,
श्री प्रधानचन्द्र प्रसाद, बा० मोलानाथ, बा० मुद्रिकाप्रसाद, पं० लक्ष्मीनारायण
नागर, बाबू वैद्य, बा० पुरुषोत्तमदास टण्डन, पं० सत्यानन्द जीसी,
पं० पुरोहित विनोद जीर 'प्रियम' की आदि महानुमान थे ।

उपलब्धियाँ

समिति द्वारा सर्वप्रथम पं० राधाकृष्ण दास कृत नाटक
'महाराजा प्रताप' रखा गया । बाबू राधाकृष्ण जी रीभगुस्त होने पर जो
इसका अभिनय करने प्रयाग जाये । इस नाटक को प्रेमिकाजी में काम करने वाले
अभिनेता निम्न प्रकार थे ।

'महाराजा प्रताप- पं० बाबू हुजुठ, नामों हाथ- प्रथम
नाथ जी० ए०, नाट्य- बाबू धेनुनाथ कर्बी, मुद्राव शिंद- पं० लक्ष्मीकान्त मट्ट ।
कविराज की प्रेमिका में पं० महादेव मट्ट ने काम किया ।' समिति द्वारा
द्वारा नाटक १९१५ ई० में हिन्दी साहित्य सम्मेलन के अभिलेख पर बाबू
श्यामधुन्दरास की अध्यक्षता में पं० बाबू हुजुठ कृत 'महाराज' (प्रदीप) रखा
गया । इस नाटक में बाबू हुजुठ ने भीम की प्रेमिका निराल किया । अन्य
प्रेमिकाजी में कृतराष्ट्र-महादेव मट्ट, दुर्वाचन- रास विहारी हुजुठ, प्रेमिष्ठिर,
प्रथमनाथ, लक्ष्मी-लक्ष्मीकान्त मट्ट, कर्बुन-पुरुषोत्तमनारायण मट्टा, संव-
रामनारायण दूर, विदुर-देवी हुजुठ और डीपदी की प्रेमिका में धेनुनाथ
कर्बी ने कार्य किया । इस नाटक को सफलता पर बाबू लक्ष्मीकान्त दास ने
निम्न शब्दों में प्रशंसा की थी — 'यदि मैं कल्पित करता कह सकता हूँ पं०
बाबू हुजुठ के नाम पं० महादेव मट्ट के कृतराष्ट्र बाबू तक मैं किसी संव
पर नहीं देता तो मैं यह भी जोर देकर कहना चाहता हूँ पं० रासविहारी
हुजुठ के कर्बुन की की कहीं नहीं देता है ।'

१- श्रीकृष्णदास : 'हिन्दी रंगमंच की परम्परा', पृ० ६२६ ।

२- बाबूरी, वृत्त ८, पृष्ठ १, पृ० ८५३ ।

इस आलोचना से स्पष्ट है कि समिति द्वारा गम्भार कलात्मक प्रयोग किये जाते थे । माधव हुलठ के छटते हो इस समिति का अन्त हो गया । हुलठ की कलकता पहुँचे वहाँ मो उन्होंने एक नाट्य संस्था 'हिन्दी परिषद्' की स्थापना की ।

हिन्दी परिषद्

स्थापना

जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है कि इसकी स्थापना पं० माधव हुलठ के प्रयास से कलकत्ते में की गयी थी ।

उपलब्धियाँ

इस परिषद् द्वारा जैसे नाटक सफलता पूर्वक अभिनीत किये गये । उसी प्रयास से बहिन्दा प्रान्तों में हिन्दी के प्रति रुचि पैदा हुई । इस संस्था के मुख्य अभिनेता पं० माधव हुलठ, उनके पुत्र विष्णुकृष्ण, ईश्वर प्रसाद माटिया, नीलानाथ बर्मन, बंजु सिंह, परमेश्वरीदास बर्मन, देवदत्त मिश्र श्री बन्धु बाबू, श्रीकृष्ण पाण्डेय, कैलाश प्रसाद सत्री तथा बन्नासंकर नायर थे । इस संस्था ने कई नाटकों का संयोजन किया । बहिन्दी प्रान्त में होने के कारण आर्थिक अभाव इसकी सबसे बड़ा रहता था । जब संयोजन प्राप्त न होने के कारण इसका अन्त हो गया ।

नागरी नाटक मण्डली

स्थापना

सन् १९०६ ई० का० कुम्भनगु जीर हरिदास जी 'नाथिक' ने इसकी स्थापना कलकत्ता में की थी । कुछ दिन बाद इसकी राय बंजु-बंजु कुमा-बाबा व्यक्तिवर्गों का सम्मेलन हो गया । इसी सफलतापूर्वक इसी जैसे हिन्दी नाटकों का संयोजन किया ।

उपलब्धियाँ

संस्था द्वारा अभिनीत नाटकों में 'क्यूट बहो' ,
'महाभारत' 'मोक्ष पितामह' 'बोर बालक अभिनय' 'मत्स्यपुराण' 'दिव्य,
मंगल' 'संसार स्वप्न' 'कठिना' 'पाप परिणाम और 'ब्रह्माचार' अधिक
प्रसिद्ध हैं । संस्था द्वारा अभिनीत 'क्यूट बहो' नाटक पर भारत बोर्डन
के अपनी टिप्पणी दी थी -- 'मज्झी दिन प्रति दिन उन्नति कर रही है ।
प्रत्येक पात्र में अपना पाठ उच्चता से पिल्लाया... किन्तु पात्र स्टेज पर
जाये उस स्वयंसी वैराग्य में है । किसी के शरीर पर विदेशी वस्त्र नहीं
पिल्लाया गया ।'

इससे यह स्पष्ट है कि पारसी कम्पनियों द्वारा
प्रयुक्त वैराग्य में ऐतिहासिकता का ध्यान नहीं रखा जाता था तथा
मनमाने तरीके से प्रस्तुतीकरण होता था । व्यवस्थापकी संस्थाओं के द्वारा
कला के साथ ही व्यावसायिकता का भी विकास हुआ ।

संगठन

स्थापना -- श्री वैराग्यदास यानी तथा कौतुबाउ श्री बड़ीहूँ के
सहयोग से इस संस्था की स्थापना हुई । यही पैसा कलम था, विभिन्न विन्धी
और उद्दिष्टों के नाटक लेते जाते थे । प्रेम सुख्यत के नाटक .
यदि सुख्यतों के छिर लेते जाते थे तो वारिक नाटक विन्धी के छिर
अभिनीत होते थे । इस कलम को इस कारण लोक कठिनाईयों उठानी
पड़ती थी ।

उपलब्धियाँ

इस संस्था में 'कनक हर' तथा 'नीरसा' नाटक
व्यापक शान्तिमय वातावरण में अभिनीत हैं । इस समय में इस कलम का

सम्मान 'भारत रत्न' के नाम से प्रसिद्ध हो गया । यह उन लोगों का प्रयास था जो उई फार्सी के नाटकों का मंचन पसन्द नहीं करते थे । इसपर 'ब्राह्मण' पत्र ने टिप्पणी इस प्रकार की थी -- "इसरी संस्था व भी 'स्व० ए० कल' का ही बसड़ा हुआ रूप ही 'भारत रत्न' । इसके द्वारा हिन्दी - प्रेमियों ने विद्वत् हिन्दी नाटक अभिनीत किये ।"

आपसी मतभेद के अन्त में इस संस्था का गतिविध भी अधिक उज्ज्वल नहीं रह सका और कुछ समय कार्य करने के पश्चात् ही समाप्त हो गया ।

पुष्पी थियेटर

स्थापना

१५ जनवरी सन् १९४४ ई० में प्रसिद्ध फिलम अभिनेता श्री पुष्पीराज कपूर ने इस संस्था की स्थापना सम्बन्ध में की थी । इसके द्वारा पुष्पीराज ने कुन-कूम कर देश के अनेक शहरों में नाटक अभिनीत किये ।

उपलब्धियाँ

पुष्पी थियेटर द्वारा अभिनीत नाटकों में 'नदारे' 'पठान' और 'बाहुति' अधिक प्रसिद्ध हुए । इन नाटकों के अनेकक सामाजिक समस्या प्रदान हैं । 'बाहुति' नाटक में एक पंजाबी लड़की जानकी अपने माँ-बाप से अलग हो जाने पर मुसलमानों के घर रहती है । कुछ समय पश्चात् लड़की अपने माँ-बाप को मिलती है । बाप लड़की की छापी हिन्दू परिवार में करना चाहता है । कोई प्रतिष्ठित पंजाबी उसे स्वीकार नहीं करता ।

परिस्थिति से अवगत जानकी पहाड़ी से गिरकर अपना जीवन समाप्त कर लेती है । जानकी का पिता मृतक लड़की का शरीर अपने हाथों पर उठाकर रखता है—
 'यह है समाज के अग्नि-कुण्ड में वाहुति ।' यहीं पर नाटक समाप्त हो जाता है । प्रभावशाली अन्त के कारण ही इस नाटक के मंचन की अत्यधिक सराहना हुई । पुष्पी थियेटर द्वारा अभिनीत नाटकों के सम्बन्ध में उन्मोहक व्यास के विचार देना आवश्यक है—'पुष्पीराज के नाटकों में देश-भक्ति, साम्प्रदायिक अनुभाव एवं सखीम का प्रचारभाव नहीं होता, अपितु उनके नाटक ऊँच भावनाओं का स्फूर्तात्मक अभिव्यक्ति करते हैं । जिस स्वता, असम्प्रदायिकता की राजनीतिक आन्दोलन समझते और समझने नहीं प्राप्त कर लेते उन्हें पुष्पीराज के नाटकों और अभिनय से प्राप्त करना चाहते हैं । उनका यह नाट्यादर्श केवल भावना या भावों पर आधारित ही, ऐसी बात नहीं है, इसके ठीक वास्तविक मानव सम्बन्ध और हृदय की भावना का भी उन्हें अनुभव मिला है । साम्प्रदायिक आन्दोलन का पर्दा-फाश करना भी इन नाटकों का उद्देश्य है । कथौपकथन जैसे स्वाभाविक और व्यांग्यपूर्ण हुआ करते हैं, जो मंच पर सीधे बोलते हैं । जनजागरण की बीच-गम्यता का ध्यान, कला का निर्माण, कथानक की यथावस्था पुष्पीराज के नाट्यादर्श की नींव है ।'

पुष्पी-थियेटर अपने उपलब्धियों में सबसे अधिक उपलब्धता उपलब्धि प्राप्त कर सका कि यह एक स्थान पर स्थायी नहीं हुआ । परिष्कृत हिन्दी रंगमंच में पुष्पी-थियेटर कौनसा है । पुष्पीराज के फिलिम में भी जाने पर बहुत अन्त हो गया ।

१- डा० बहरम खाना : 'हिन्दी साहित्य का उद्गम और विकास', पृष्ठ २३

२- राजवरण श्रीराम : 'हिन्दी नाटक के विकास और नाटककार', पृष्ठ १०५-६।

भारत नाट्य संस्थान

स्थापना — डा० रामकुमार वर्मा ने सन् १९६० ई० में स्वयं से वापस जाते ही उन्होंने हिन्दी रंगमंच के विकासके लिए नाट्यकला की उन्नति के हेतु किसी नाट्य संस्था की आवश्यकता का अनुभव किया। देश की व्यापकता की अनन्तता प्रमाण करने में नाट्य संस्थाओं का विशेष हाथ रहता है। इनके महत्त्व का उन्हें ज्ञान था। भारतीय संस्कृति की सुरक्षा तथा विकास भी सांस्कृतिक प्रयासों से ही सम्भव होता है। इन सभी आवश्यकताओं की पूर्ति हेतु वे एक संस्था स्थापित करना चाहते थे।

ज्यौग की बात थी, सन् १९६२ ई० में प्रयाग के 'वाफिखत ट्रैनिंग स्कूल' में डा० वर्मा का सम्बन्धित बनाया गया। उस वर्ष पर प्रसिद्ध प्रवाचनश्री स्वामीय डा० महादुर शास्त्री जी उस समय मुख्यश्री थे, मुख्य वक्ता थे। उन्होंने डा० वर्मा की साहित्यिक सेवाओं पर प्रशंसक भावों से उनका सम्बन्ध की 'सर्वांगी दिवस' के नाम से समारोह का आयोजन किया। साथ ही डा० वर्मा के नाटकों में व्यापक भारतीय संस्कृति की प्रतिरूप देने के लिए एक नाट्य संस्था की आवश्यकता का अनुभव किया। उस प्रकार उही अवसर पर 'भारत नाट्य संस्थान' की स्थापना १५ दिसम्बर १९६२ ई० की हुई। इस संस्थान के निम्नलिखित उद्देश्य हैं।

१- हिन्दी के माध्यम से भारत तथा विदेशों में भारतीय नाट्य कला की प्रतिष्ठा।

२- प्राचीन तथा आधुनिक नाट्यकारों के नाटकों का नाट्यकला की दृष्टि से व्यापकतात्मक अध्ययन।

३- नाटक की प्रारम्भिक एवं पूर्ण प्रणाली शिक्षा प्रदान करना।

४- मंच की तकनीकी तथा अभिनय के सम्बन्धित सर्व नाट्य कला की शिक्षा-प्रशिक्षण।

५- समय-समय पर नाटक तथा अन्य सांस्कृतिक कार्यक्रम सम्पन्न करने के हेतु तथा वाणिज्यिक रंगमंच के परिश्रम में रंगमंच की व्यावहारिक शिक्षा प्रदान

करने के लिए ही अभिनय एवं निर्देशन की शिक्षा के लिए एक पूर्ण व्यवस्थित नाट्य शाळा की प्रयाग में स्थापना ।

उपलब्धियाँ

इस संस्था द्वारा अभी तक तीन नाटक अभिनीत हुए ।

उनमें कुछ एकल नाट्यरचना इस प्रकार हैं :

‘हीरे के कुन्नी’ (१९६२), ‘पानीपत की घाट’ (१९६३), ‘मनमस्त हुआ तब गया बीछ’ (१९६४), ‘कनकर का कनकर’ (१९६५), ‘कुन्नी का लगी’ (१९६६), ‘कलंदरवा’ (१९६७), ‘महाभारत में रामायण’ (१९६८) तथा महाभारत में रामायण, ‘साँप’ एवं ‘अनकह’ (१९६९) ।

इन रचनाओं की सफलता सम्बन्धी टिप्पणियाँ ‘साँप’ ‘स्वतन्त्र भारत’ ‘भारत’ ‘महाभारत टाइम्स’ तथा ‘कलकत्ता’ में समय-समय पर छपी रही । वार्षिक बैठकों में भी संस्थान के मंचनों की प्रशंसा की । कुछ सम्पत्तियाँ यहाँ देना आवश्यक है । सन् ६९० में ‘हीरे के कुन्नी’ कांकी की सफलता पर भी छात्रवृत्तिकापुर छात्रों का उत्साह भी उन्हीं के व्यक्त होया है कि उन्होंने डा० बनी के जन्मदिवस को ‘कांकी दिवस’ नाम दिया तथा डा० कांकी द्वारा एक संस्था स्थापित कर यहाँ में उत्साह व्यक्त किया । सन् १९६५ ई० में अभिनीत ‘कनकर का कनकर’ कांकी पर बनी सम्पत्ति में डा० महीचन्द्रका ने कहा था -- ‘हिन्दी नाटकों में तथा रंगमंच में मेरा पुराना सम्बन्ध है । यह नाटक की पैलर में यह जोर देकर कह सकता हूँ कि नाट्यकला एवं मंचप्रस्तुति दोनों दृष्टियों में यह अमितीय है ।’ सन् १९६६ ई० में अभिनीत कांकी ‘कलंदरवा’ के प्रस्तुतीकरण पर सर्व ठीक डा० रामचन्द्रावर बनी ने प्रशंसा में कहा था ‘अमितीय’ । ‘कलंदरवा’ की छवि कलंदरवा बना दिया । सन् १९६८ ई० में रचित ‘महाभारत में रामायण’ नाटक की सफलता पर अभिज्ञत होकर संस्कृत विमान(प्रयाग विश्वविद्यालय) के अध्यक्ष डा० बाबाप्रसाद शिव ने कहा था ‘यह बीबीकाठ है हिन्दी नाटकों के मंचन के लिये रहा हूँ ।’

हिन्दी रंगमंच पर इस प्रकार का सफल नाटक मैं नहीं देता । मेरा विश्वास है कि इस प्रकार के मंचन बंगला नाटकों के किसी भी सफल मंचन से कम नहीं । हिन्दी रंगमंच को उन्नति के लिए इस प्रकार के मंचनों की बहुत आवश्यकता है ।”

एप्रै १९६६ई० में सुविश्वीय सांस्कृतिक कार्यक्रम पर उठावावाय नगर के प्रतिष्ठित नागरिकों ने संस्थान के प्रति अपना विश्वास व्यक्त किया । उन्होंने मधुबनी में “भारतनाट्य संस्थान” द्वारा आयोजित मंचनों के लिए अपना हर प्रकार का सहयोग देना स्वीकार किया । पं० सुनिवाचनचन्द्र पन्थ, विद्यापीठ मधुबनी पं० गिरिशचन्द्र खुरीजी, वायकर वायुक्त कैलाशनाथय्य जी और “भारत” समाचार पत्र के प्रधान प्रबन्धक श्री प्रबन्धक जी ने संस्थान के दोनों मंचनों के लिए वार्षिक उन्नीस व्यक्त किया । अभिनेताओं के साथ सामुहिक चित्र में सम्मिलित होकर उत्तम महाबुनार्यों ने उनका उत्सव मईन किया ।

भारत नाट्य संस्थान के अन्तर्गत द्वितीय नाट्य प्रतिष्ठान के केन्द्र नाट्य निक्षेप की स्थापना हुई ।

नाट्य निक्षेप

भारत नाट्य संस्थान के सत्वाधान में इस विभाग की स्थापना १९७०ई० में निम्न उद्देश्यों की पूर्ति हेतु की गयी —

- १- हिन्दी के माध्यम से द्वितीय नाट्यसूत्र का आयोजन ।
- २- प्रतिष्ठान की स्थापना पर “नाट्यप्रतीक” उपाधि तथा प्रमाणपत्र प्रदान किया जाय ।
- ३- हिन्दी नाटकों के माध्यम से देश में स्मरणीय तथा भावार्थक कला की प्रतिष्ठा ।
- ४- भारतीय कलात्मक की सांस्कृतिक तथा कला से समृद्ध किया जाय ।
- ५- उदीयमान कलाकारों की प्रशिक्षण व प्रोत्साहित कर उनका मधुबनी-पत्र प्रकाश किया जाय ।

जपे उपर्युक्त उद्देश्यों की पूर्ति में संस्थान पूर्णरूपेण सक्रिय है । जपे महत्त उद्देश्य की पूर्ति हेतु संस्थान अखिलभारतीय स्तर पर प्रयास रत है ।

प्रधान रंगमंच

स्थापना

सन् १९६१ई० में इस संस्था की स्थापना हुई थी । इस संस्था का प्रमुख एक और दो रंगमंच के योग्य व्यक्तियों का निर्माण करना था और दूसरी ओर नाटक और रंगमंच की कला का अध्ययन और प्रवर्धन करना है । गीतिका, व्याख्यान माछारं और विभिन्न कैलियाँ के नाटकों की प्रस्तुति भी इस रंगमंच का कार्य है ।

उपप्रक्रिया

इस संस्था द्वारा अब तक उन्नीस नाटक अभिनीत किये जा चुके हैं । "गीरा" (हिन्दी नाट्य रूप) "हुक" बाहे हुक पासी" का हिन्दी रूपान्तर "कलुरी मुल", "कैद", "चराय के बाहर", "तीन कपाडियाँ" मंच के पोंडे "प्रम केरा रंग बीरा", "छरों के राखर", "कल्य के फ्रिड कल का उद्घाटन" कैल के धिर, "कंधी नीची हांग की बांधिया", "कांय के किराँय", "बार फिन", "कंधेर नगरी", "बाये के कीड़े", "क रिपति" "ताली काह", "बांत रीछी कौज, और "दीवार की बापरी" । यह नाट्य मंच अभी भी क्रियाशील और समय-समय पर नाटकों के मंच करता रहता है ।

अवधि

स्थापना

सन् १९६६ ई० में हिन्दी रंगमंच की प्रगति के लिए इस संस्था की स्थापना हुई । व छोटे-बड़े सभी प्रकार के नाटकों की ठेकर लगा

एक कबज नाटक उस संस्था द्वारा वितरित किया जा चुका है ।

उपलब्धियाँ

सन् १९५६ ई० में वल्लि भारतीय नाट्य प्रतिबोधिता में जनाभिका द्वारा प्रस्तुत नाटक 'संगीत नाटक सैकली' द्वारा प्रस्तुत भी हुआ १९५४ ई० में उस संस्था द्वारा एक वल्लि भारतीय महीत्युव बायोपिक्त किया गया उसमें हिन्दी रंगशाळा का प्रारम्भिक रूप, रामलीला से आरम्भ कर, गीटकी, पारसी किट्टर बादि पर विचार करते हुए आधुनिक नाट्य प्रयोगों पर भी विचार हुआ । उसके वितरित नाट्यसैकली, नाट्य परिचालन, और नाट्य समीक्षा के क्षेत्र में हिन्दी की उपलब्धियाँ, वितरार्थी तथा समस्यार्थी के विषय में विद्यार्थी और कलाकारों के मध्य पारस्परिक कभी और बाकी भी बायोपिक्त की गयी । यह संस्था प्रियदर्शी है ।

अन्वयकारी नाट्य संस्यार्थी के सम्बन्ध में यह स्पष्ट हो गया कि रचना, गीटिकी, प्रविर्धिता, रंगली शिक्षा और प्रवर्धिता बायोपिक्त करना ही उनका कार्य है । अतः अपनी संस्यार्थी की विषय क्षेत्र के लिए प्रार्थित है । अब सरकारी प्रयार्थों पर विचार करना है । सरकारी प्रयार्थों में 'संगीत नाटक कलाकमी' तथा 'कलाक मूठ बाफ' नामों की संस्यार्थी अधिक कार्य कर रही हैं ।

सरकारी प्रयास

भारत सरकार के प्रयास में उल्लि कलाकमी की सम्पत्ति के लिए की प्रयास किया जा रहे हैं, उन्हें सरकारी नाम दिया गया है । उल्लि कला कलाकमी नाम है एक संस्था भी उस विधा में प्रयत्नशील है, पर नाटक के क्षेत्र में उपलब्ध की संस्यार्थी की महत्त्व की है ।

संगीत, नाटक कलाकमी

स्वाध्या

भारत सरकार द्वारा इसको स्वाध्याय क्षेत्र में प्रचलित विभिन्न कलाओं के समीक्षण तथा विकास की ध्यान में रखकर की गयी। अन्त्या कलाओं पर विज्ञापितियाँ, फिल्मी दृश्य तथा पुस्तकें इत्यादि संग्रहित करना भी इस कलाकमी का कार्य है।

उपलब्धियाँ

सन् १९५४ ई० में कलाकमी द्वारा राष्ट्रीय नाट्य समारोह का आयोजन हुआ। इस अवसर पर सभी प्रमुख भारतीय भाषाओं में तथा संस्कृत, कोची एवं मनीपुरी में भी नाटक प्रस्तुत किये गये। इसी वर्ष कलाकमी ने संगीत नाट्य समारोह भी आयोजित किया। वर्ष में प्रमुख भारतीय सुप्रसिद्ध व गायकों की अवकाश किया गया तथा पुराने गायकों के ज्ञानोक्तों के त्रिकार्यों की सीकर संग्रहित किया गया। भारतीय संगीत पर लिखित पुस्तकों का एक संग्रहालय भी खोला गया।

सन् १९५५ ई० में कलाकमी की वीर के वैकुण्ठ का राष्ट्रीय समारोह आयोजित हुआ। १९५५ई० में भारतीय संगीत पर एक सेमिनार काया गया। वर्ष में हीरे विद्वानों द्वारा कलाकमी तथा भारतीय संगीत के विभिन्न आयामों में वैी संगीत शिक्षा, संगीत का नविष्य तथा संगीत की समस्याओं पर विचार किया गया। एक कमेटी की स्वाध्याय कर कलाकमी ने राष्ट्रीय स्तर पर भण्ड संगीत ध्वनियों का कलन भी किया।

सन् १९५८ ई० में कलाकमी ने भारतीय नृत्यकला पर एक सेमिनार आयोजित किया। इस अवसर पर लोकनृत्य की विभिन्न

पद्धतियों का प्रादेशिक अकादमियों द्वारा फिल्मीकरण हुआ । नृत्य की समस्त विधाओं पर भी छायाचित्र बनाये गये । भारतीय नृत्य का सर्वोच्च पद्धतियों पर पुस्तकें तैयार करायी गयीं । मनीपुरी नृत्य प्रशिक्षण के लिए इम्फाळ में एक नृत्य संस्थान खोला गया ।

इस प्रकार संगीत, नाटक और नृत्य के लिए इस अकादमी द्वारा प्रति वर्ष पुरस्कार वितरण व्यवस्था का भी प्रबन्ध है । उन्नत तीनों विधाओं के विकास के लिए अकादमी वैश्वव्यापी कार्यक्रम चला रही है ।

नैशनल जूड जाफ़ ड्रामा

स्थापना --

इस संस्था की स्थापना १९५६ ई० में संगीत, नाटक अकादमी (भारत सरकार द्वारा स्थापित 'दि नैशनल स्कैलरी जाफ़ म्यूजिक डान्स एण्ड ड्रामा) द्वारा हुई । इसके अन्तर्गत नाट्य-कला में प्रशिक्षण प्राप्त करने के लिए तीन वर्षों का पाठ्यक्रम है । प्रथम दो वर्षों का पाठ्यक्रम सामान्यक्रम है सभी छात्रों के लिए है, जिसके अन्तर्गत नाट्य साहित्य निवेदन (प्राच्य एवं पारंपारिक) और अभिनय का अभ्यास तथा अभ्यास, निवेदन, - दूरदर्शना, पैरा कक्षा एवं स्पेकला सांमिहित है ।

तृतीय वर्ष निर्माणांकित में है किसी एक में विशेष- - योग्यता प्राप्त करनी आवश्यक है : १- अभिनय, २- निवेदन, ३- सामाजिक नाटक की स्वतन्त्र रूप में या नागरिक विकास संस्थाओं के माध्यम से ग्राम स्तरों के लिए रंगमंच । ४- कलाओं के लिए नाट्य कला की सूछा वर्षों की नाट्य कला का शिक्षण एवं अभ्यास तथा व्यावहारिक नाट्यकला के तरीके अपनाकर निवेदन के माध्यम से शिक्षण । विगत वर्षों में इस संस्था द्वारा विभिन्न नाटकों की रंग प्रस्तुति की गयी --

उपलब्धियाँ

१-हारदीया (जगदीशचन्द्र माधुर), २- 'गुड़ियाघर' (हस्तन के 'सहायकाज' का हिन्दी रूपान्तर द्वारा स्वर्गीय कैम कुमरिया बेदी), ३- बाबादु का एक दिन (मोहन राकेश) ४- स्टीमोमी (हिन्दी रूपान्तर द्वारा कबीरान), ५- 'मिन्ट' (मोडियर के 'स्कापिन' का हिन्दी रूपान्तर द्वारा कबीरान), ६- 'बम्बाडू' (कबीर भारती), ७- वीडिपरीक (वीकलीक्रीड का उई रूपान्तर विमोह क्रीड द्वारा), ८- 'बम्बा' (काधु के 'कावपरी' का हिन्दी रूपान्तर द्वारा वसन्त पुष्प), ९- 'बम्बाघर' (विदुषकरी का हिन्दी रूपान्तर मोहन कबीर), १०- किंकिर (किंकिर का उई रूपान्तर द्वारा मन्मो गीतपुरी), ११- बम्बन व्यायोग (बाध), १२- 'बुनी जमैक' (बाधरंगाबाध का हिन्दी रूपान्तर द्वारा स्वर्गीय कैम कबीर वीर काव्य), १३- 'बिनाद' (मोडियर का उई रूपान्तर द्वारा कबीर बाबादु) १४- 'बुद्ध' (गिरीश कर्षित उई रूपान्तर वीरवीर काव्य) इस संस्था द्वारा रंगमंच एवं कला सम्बन्धी विविध दृष्टियों का वास्तव करने की दृष्टि है और प्रदर्शितियाँ भी आयोजित की जाती हैं । इस प्रकार मादयल्ला एवं रंगमंच की वह प्रदान करना ही इस संस्था का ध्येय है ।"

निष्कर्ष

इस प्रकार स्वतन्त्र और सरकारी दोनों रूपों में इन सम्बन्धकारी संस्थाओं का प्रचार पराक्रमी है । कलाभाव के कारण स्वतन्त्र प्रचार किसी ठोस उपलब्धि पर नहीं पहुँचता है । जो छोड़ परिणाम करने बाध उत्पत्ती अवितर्क की अपनी जोडिका के लिए अन्य बाधों का सहारा लेना पड़ता है । इस प्रकार पुष्प कबीरान है इस विधा में कार्य नहीं हो पाया । सरकारी रूप में किसी भी प्रचार बाधकारण का निर्माण कर सकते हैं, पर लोक-रंगमंच की स्थापना, जो देश की मायात्मक कला के लिए विशाल बाधक है, स्वतन्त्र प्रचारों से ही सम्भव है ।

अध्याय — ६

अधिकांश वाद्यों के लिये
अधिकांश वाद्यों के लिये

अध्याय --६

अभिनेय नाटकों के की

साहित्य को अन्य विधाओं की भाँति नाट्य-विधा की समाज की प्रतिष्ठाया है। प्रत्येक युग अपना प्रभुत्व में परिवर्तन उपस्थित करता है, अतः युग के साथ ही नाटक की कला एवं स्वरूप में भी परिवर्तन होता है। नाटक की प्रकृति का सामान्य रंगमंच है। अतः रंगमंच में भी परिवर्तन होता रहता है।

संस्कृत रंगमंच में पादुय(चम्पाद), गीत(छंदीत), अभिनय (मुद्रार्थ), रस (उद्देश्य) सभी की फलीफूल करने के लिए कैलिनी, वात्स्यकी, आरमरो तथा भारती मुद्रिणी का महत्वपूर्ण योगदान होता है। किन्तु उनके दृश्यपत्र की पूर्ति अपेक्षाकृत साम्प्रतिक प्रौढ़ों के अधिक होती है। संस्कृत रंगमंच पर नदी, पहाड़ आदि के लिए कुछ विशिष्ट उच्च स्तंभ, पिके प्रयोग के एक मात्र-विशेष चिह्न ही जाता है। चरित्र, वस्त्र, रथादि, मौला-विचार, वाटिका रिकमादि के दृश्य अभिनय गतिविधि द्वारा चरित्रों की वातावरण कराये जाते हैं। अभिनय मुद्राओं, मुख्यतः गतिविधि, छंदीतम वातावरण और स्वात्मक चरित्रों के सामान्य है चरित्रों की स्थिति स्थिति का वातावरण दिया जाता है। इस प्रकार संस्कृत रंगमंच का व्यवस्थापन के सामान्य रूप पर अधिक प्रकट होता है।

१- कालीनारायणदास 'रंगमंच और नाटक की प्रकृति', पृष्ठ ११-१७।

जाय हिन्दी रंगमंच पर अभिव्यक्ति के माध्यम बाजी, गतिशीलता और अभिनय सुझाव हैं। उनकी सहायता है नाटक में जीवन के कार्य-संकलन की प्रकट किये जाती हैं। यह जीवन रंगमंच पर अनुकरण-प्रदर्शन द्वारा अभिनेताओं के माध्यम से पुनर्निर्मित है। वास्तविक जीवन की रंगमंच पर प्रकट करने के हेतु रंगमंच की कुछ आवश्यकताएँ हैं:

- १- उपक्रम व उपसंहार।
- २- दृश्यपट्टी की योजना।
- ३- पछिछापी रंगमंच और उच्च भाषा (छाउहसीकर)।
- ४- प्रकाश-व्यवस्था।
- ५- कुछ एवं कुछ यमनिकार
- ६-

१- उपक्रम व उपसंहार

नाटक के प्रारम्भ में प्रतीकरूप में सम्पूर्ण नाटक का निष्कर्ष प्रदर्शित करना उपक्रम है। छैठ गीतिम्बदास के नाटक 'प्रकाश' में प्रकाश राजाओं महाराजाओं की कुंठी छान और स्त्रियाँ की नष्ट करता है। इसका आभास उपक्रम एक दृश्य दिखाकर दिया गया है। यमिका उठती ही एक चीनी के बर्तनों की छवि छानान दिखायी पड़ती है। एक छड़ बाता है और इस छान की नष्ट कर देता है। यह छड़ प्रकाश का प्रतीक एवं चीनी के बर्तनों की छान राजाओं की छान की प्रतीक है। उपसंहार में पुनः वही छान नष्ट-प्रष्ट स्थिति में दिखायी पड़ती है। इस प्रकार उपक्रम व उपसंहार नाटक का शीर प्रारम्भ एवं अन्त में प्रकट करते हैं।

२- दृश्यपट्टी की योजना

पारसी रंगमंच पर दृश्यपट्टी का अव्यक्तिक महत्व था। उनकी सहायता है ही दूरियों का आभास यमिका की दिखा पाता था। नहीं,

पहाड़, मछल तथा अन्य किसी भी प्रकार के दृश्य, दृश्यपट्टों पर निर्मित रहते हैं जिन्हें प्रदर्शित कर दिया जाता था। आज भी दृश्यपट्टों का महत्व है, जिनकी सहायता से थोड़े से प्रयास में ही दृश्य का आभास दे दिया जाता है।

3- परिष्कृत रंगमंच और उच्च माच (हाउटस्पीकर)

परिष्कृती रंगमंच एक छुपता हुआ रंगमंच होता है। जबकि दृश्य इस मंच पर सब रहते हैं, किंतु दृश्य की आवश्यकता होती है, बटन दबाते ही वह दृश्य दर्शकों के समक्ष प्रकट हो जाता है। इसके संयोजन का बन्धन नाटकों के लिए सरल हो गया। इसी प्रकार रंगमंच पर हाउटस्पीकर अत्यधिक आवश्यक वस्तु है। इसके अभाव में अभिनेता के हृदय दर्शकों तक नहीं पहुंच पाते।

4- प्रकाश व्यवस्था

दिन और रात के समय प्रदर्शित करने के लिए रंगमंच, अभिनेताओं की माच मंगिनार फिल्लाने के लिए प्रकाश-व्यवस्था आवश्यक साथ है। इसपर फिल्ले व्यवस्था में विचार किया जा चुका है।

5- वृक्ष एवं छत यागिकार

उपक्रम एवं उपसंहार के दृश्य प्रदर्शित करने के लिए छत यागिकार प्रयुक्त होती है। यदि दृश्य को प्रदर्शित करने के लिए वृक्ष यागिकार प्रयुक्त होती है। दृश्य की विस्तृतता एवं छत पर ही यागिकारों की वृक्षता एवं छत वाधारित रहती है।

एक यागिकारों की सहायता से प्रत्येक विधा का वास्तविक वास्तव रंगमंच पर प्रयुक्त किया जा सकता है। अभाव, दुर्घटना, रंग और यागिकारों के अभाव की वाच अत्यधिक वास्तविकता दिया है। यह वास्तविकता का प्रयुक्तिवाच रंगमंच पर और भी वास्तविक है। यह वास्तविकता में वास्तविक वास्तव वास्तव नहीं है। अभाव वास्तविक के अभाव में वास्तव का रंगमंच वास्तव

प्राम्द नहीं करते हैं । आः वाङ्मयिक नाटककार रंगमंच पर नहीं तो नहीं हुए
बीचम के साथ साधारण्य स्थापित करने का प्रयत्न करता है ।

स्पष्ट है कि आज का रंगमंच संस्कृत रंगमंच की वंशज
अधिक :न्दात्मक है । यह भाव-बीच में अधिक उच्च एवं गम्भीर है, एवं
वातावरण निर्माण में अधिक सज्जम है । इस प्रकार यह मा स्पष्ट है कि
हम के अक्षुब्ध ही रंगमंच परिवर्तित होता रहा है और नाटक की विचार
बढ़ती रही हैं । विभिन्न विधा के नाटक अपना विशिष्ट रंगमंच वाचते हैं ।
आः हिन्दी के विभिन्न विधा के नाटकों की विभिन्न वर्गीय वर्गों में
विभाजित किया जा सकता है । ये सभी इस प्रकार होंगे —

क- रंगमंच प्रदान ।

ख- ऐतिहासिक वाचों के नाटक ।

ग- समस्या नाटक।

घ- विदुष्य रचित हास्य एवं व्यंग्य के नाटक ।

ङ-समकालीन(सुग्रीवित)नाटक ।

उपरोक्त वर्गों के नाटकों पर विचार किया जा रहा है ।

क- रंगमंच प्रदान

नाटक के तीन पार्श्व होते हैं— १- ऐक्य, २-प्रत्युत्पत्ति
एवं ३- वंश । इन तीनों पार्श्वों का महत्त्व वर्गीय नाटकों में वाचन वाचान्
के तीन चरणों की भांति ही आवश्यक है । किसी भी चरण के अभाव में
नाटक की भिन्नताभी विषय अस्वभावी है । चरणों की अपनी गति में
कोई चरण छोटा अथवा बड़ा हो सकता है । क्योंकि किसी नाटक में ऐक्य
प्रकट रहता है तो किसी में प्रत्युत्पत्ति । किन्नाटकों में प्रत्युत्पत्ति प्रदान
रहता है, उन्हें रंगमंच प्रदान नाटक कहा जाता है । रंगमंच पर वर्गीय
हीने पाठ प्रत्येक नाटक में तीव्रता चरण नहीं अस्वभावी है ।

दर्शन का अभिनेय नाटक में महत्वपूर्ण स्थान होता है । रंगमंच सम्बन्धी सारी पैष्टावी का प्रीत एवं केन्द्रबिन्दु दर्शन ही है । यही रंगमंच का नियामक है । उसी का ध्यान में रखकर उसी के चिर, उस तक पहुँचाने के निमित्त, उसी की भावनाओं को जूने तथा उसकी बुद्धि की कककनीसों के उद्देश्य है ही नाटक संवत्स होता है । धिमेया है प्रभावित होने के कारण वाज का दर्शन कनीरुवन की वक्ति प्रथम होता है । वह नाटक में किसी कलात्मक व्युत्पत्ति का साक्षात्कार नहीं पाहता । बहुत कम दर्शन प्रसूद हैं ही नाटक में सुख तथा कलात्मक प्रदर्शन की जयंता होती हैं ।

शिल्पविधान

रंगमंच प्रधान नाटकों में कथ्य की प्रधानता रहती है । जो प्रस्तुत करने के लिए किसी नियम का पालन नहीं होता । परिपालक (प्रस्तुतकर्ता/निर्देशक) निर्धारित सारे नियमों, परम्पराओं और शैलियों की ध्वस्त कर युगिन-दर्शन की रुचि के अनुसार नवीन शैलियों का प्रयोग करता है । कथ्यवृत्ताटन के स्थान पर इन नाटकों के मंच में नवीन प्रयोग, अभिनय नैय सज्जा, स्फुटज्जा, बाणीक विधान तथा संव्यक्तत्वा पर विशेष ध्यान दिया जाता है । इन नाटकों के मंच में नैय सामग्री का कुत प्रयोग होता है । रंगमंच पर कथ्य स्थितियों कीभी संघित किया जाता है । संघित तथा प्रकाश की सहायता है ही कला स्पष्टीकरण होता है ।

इन नाटकों के भावबोधन में संघित एवं प्रकाश वागवत्क तत्त्व हैं । इनके अन्तर्गत में वाचनिक कुत की भावधारत का वागवत्क होना कठिन है । जैसे दुर्योध, उन्मर्षी और काःस्थितियों की स्पष्ट करने के लिए इन उपकरणों का प्रयोग रंगमंच प्रधान नाटकों में किया जाता है । रंगमंच प्रधान-नाटकों की बुद्धि की दृष्टि है ही मार्ग में बाँटा का सज्जा है—

१- कथुम प्रवान ।

२- प्रमं प्रवान ।

१- कथुम प्रवान

कथुम प्रवान रंगमंथीय नाटकों का प्रारम्भ पारसी रंगमंथी है। हिन्दी में इस विधा के साहित्यिक नाटक लिखने में बदरोनाथ मट्ट तथा नाकनडाठ चतुर्वेदी के नाम उल्लेखनीय हैं। इन पर विचार किया जा चुका है। यहाँ हम नाटकों के शिल्प पर एक विवेकमय दृष्टि डालना चाँहिच है।

पारसी रंगमंथ की पीढ़ उमाऊ वायसकदावीं क्वातु बङ्गीडी डाक-उन्ना, क्वात्कारो दुस्य, ऊँधे खर बीर बिडेव उन्ने के वायसिअप लिबङ्गी नाचन, बीच-बीच में डेर बीर बीडे की बाङ्गी, क्वातान्वातानावी पाटिया क्वावी प्रवळ वादि का विवीच करत हुए बी पौराणिक बीर ऐतिहासिक क्वातकों का नाटकों में प्रवीण किया गया। पारसी नाटकों में प्रवृत्तकवी क्वात्कारिता की बिडेव नकस देता है। पारसी वाताना के कुलावि मिलाने वाडे रंगमंथ पर प्रवृत्त किये जाते हैं। उन्व, स्थाव क्वा पैलादि की सीमावीं में बंकर ये नाटक नहीं चलते। बीक क्वात्कारितावीं का क्वावीकरण बी उन्का शिल्पविधान है।

साहित्यिक नाटकों के प्रवळ है पारसी नाटक क्वात्वा हो गये। रुधि परिष्कार की बाँधी में ऊपरी वरातल पर टिकी पारसिवी की वली क्वात्कारिता नाटकों की वरीष्का हुए उङ्ग गयी बीर क्वाली वाकार होङ्ग गयी। क्वात्कार प्रवान नाटकों में रियाति का कुवीकरण बीर प्रमं की र्ववस्य करने का कार्य वन बी किया जाता है। पारसी रंगमंथ की परम्परा में प्रवी साहित्यिक, क्वाट प्रवान नाटक, क्वात्कारिता की क्वात्कारण नकस किया का क्वाता है।

‘वपराचित’ नाटक

प्रसूत नाटक पेंडप्पीनारायण मित्र के महानारायण के ‘उपीग पौ’ के आधार पर लिखा है। वसवत्थामा को नायक मानकर नाटक में कौत्स पक्ष को उठाया गया है। काठ पुरुष कुष्म के पौ में राजनीति बने ही प्रभाव है तथा उष्य की प्रति हो उनकी नीति है।

प्रथम अंक में गान्धारी द्रौणायक के घर दुष्यन्त की पत्नी मादुरातो तथा माधवी के साथ जाती है। वे माधवी का विवाह वसवत्थामा के साथ करके अपनी ससुरा प्रीति करती हैं। दुसरे अंक में द्रौणायक का बहिर्तीय पराक्रम, उनका अंत तथा वसवत्थामा द्वारा कौत्स पक्ष का विनाशपतित्व खीकार करने की कथा है। वसवत्थामा के पीतम्ब के जाने लगी भीहोन है। तृतीय अंक में वसवत्थामा तथा लक्ष्मण का प्रतापनी द्वारा युद्ध होता है। दोनों हीरों में पक्ष व्याप्त होता है तथा नारद भी प्रकट होते हैं। वे दोनों की समझाकर लौक को रक्षित करते हैं। नाटक का अन्त रंगमंचीय नाटकों के पौराणिक नाटकों की परम्परा पर ही किया गया है। नाटक में युद्ध की घटनाएं अधिक हैं। अतः इसका प्रस्तुतीकरण मैपसू में ही अधिक होता है। मैपसू में दुश्मनों का आभाव संज्ञित-बाप और सम्वाद की पद्धतियों द्वारा कराया जाता है। दोनों पद्धतियों के उदाहरण द्रष्टव्य हैं—

क- संज्ञित-बाप पद्धति द्वारा मैपसू में दुश्मानाच

प्रथम अंक की समाप्ति पर लक्ष्मण का प्रस्ताव करते हैं।
शिबिर रक्षक गन्धमावन मंत्र पर उपस्थित है। एक दूसरा रक्षक कुमार जाता है—
गन्धमावन — ‘कौन है कुमार?’

कुमार — (प्रोत्कर्) हां माई (मैपसू में अंत और गन्ध की ध्वनि)।

यह ध्वनियां आनाभी अंक के युद्ध की शुरुआत हैं। उनकी वातावरण का निर्माण होता है तथा युद्ध का आभाव प्रभाव होता है।

स्थिति का आभाव देने वाले अनेक प्रकार के नाटक में रहे गये हैं । कठिन तथा डीजावाय में निम्न बातों पर रहती है । कठिन अपनी कामना प्रकट करती है --

कठिन -- 'बाहुन में आनी सब नी रहे, सबे महा मंगल में छिब कोरे हुनरा नहीं है ।

(निम्न में कृष्ण की घंटी में एक गुंजर आया
हो जाती है । और उनके दूर निकल जाने की
धुन देती है)

डीजावाय -- कहाँ बाहुन में नहीं मिले है पाये ।

कृष्ण की घंटी का उतार उनके दूर जाने की धुन है
दुर्लभ का आभाव भी अनीत-बाणी की उदात्ता है किया गया
है--

कृष्ण -- (निम्न में) मैं वा गया आभाय । अब आप उतर का स्वरण करें ।
(प्रत्येक की टंगर के साथ बाज करने की ध्वनि । उसे उल,
हुं और मेरी की ध्वनि एक साथ होती है । शिखरों में
रखी की ध्वनि और कीटावत पर जाता है।)

विरोध -- (प्रोकर) मातल । माने ।

हुं की भीषणता का आभाव कठिन की एक प्रकार
प्रदान किया गया है । कठिन नाटक की गम्भीरता में भी बुद्धि हुई है, साथ ही
कथावस्तु का विकास भी हुआ है । कठिन प्रकार अनेक स्थानों पर रख करने के
साथ ही की नवानक ध्वनि, अत्यन्तना का कृष्ण और लुच की टंगर,
धीर कीटावत, उल, मेरी, प्रत्येक और बाज करने की ध्वनि का उल्लेख किया
गया है ।

नाटक में संगीत, नर्तकों की छायाका है प्रियाहीछता
उमारे की पैर की नहीं है ।

२- सम्पार्श्व द्वारा दुस्वामाच

सम्पार्श्व है उस नाटक में स्थिति व का जानाच कराया
गया है तथा क्या भी स्पष्ट की नहीं है । दुस्वामाच तथा कुपी में कयीकक
की रहा है । भीष्म पितामह की समाप्ति का कारण बताते हुए दुस्वामाच
कहते हैं—

दुस्वामाच — "हाँ ... हाँ क्यून के रय पर बही नीचिनी केडी की,
बिसे केले की केकत ने रय में खुप हाकर कुं केर दिया
वीर तब नाण्डीय के कयीय बाण उनकी पीठ में लगे बही...
केड ली (जाने हर लुवा की वीर केले कर) बाणों की लगी
केन पर पितामह पड़े हैं । बाण की वीर है तो नव चीय बाण
छाट के हैं की क्यून ने धिर केचा करने की उनकी बाका है
नारे हैं ।"

कक के द्वारा की ललक्या पर छे भीष्म पितामह का
दुस्व तड़ा किया गया है । रय पर उस दुस्व की जानाच कहते हैं । पारसी
नाटकों में कलकारिता की बढ़ावा देने के हेतु उस दुस्व की रय पर की केचाया
जाता । बिसे की ने जानाचिकता की दृष्टि है सम्पार्श्व द्वारा जानाचिक
कराया है । उस प्रकार के दुस्वामाच नाटक में वीर की रहे गये हैं । सम्पार्श्व
द्वारा कयाकत बिलास ती लम्बा नाटक के लिखाई नाम के लम्बा पैपुय में
की किया गया है । कुछ वंश उपाकरणाये बिसे वा रहे हैं—

दुष्ण क्यून की नीति की लिखा है रहे हैं—

दुष्ण — (पैपुय में) दुस्वामाच की प्रजाप करता बिसे ।

क्यून — (११) कय में केर वीर दुस्व में प्रजाप ।

दुष्ण — (११) नीति के बाकत है कय ।

१- उस्नीनारायण बिसे : 'कलकारिता', १९२१ ।

अंजुन -- (नैपथ्य में) तुम्हारा जानेक भी छिर देव वाक्य है ।

सुषोम -- बीमों यहीं जा रहे हैं ।

करी -- बापें चिन्ता क्या है ?

नैपथ्य में जब कवीपकन चलते हैं— मंच पर उपस्थित अभिनेतागण उनपर अपनी प्रतिक्रिया अभिनय मुद्राओं द्वारा व्यक्त करते हैं। बीच-बीच में स्थाय वाक्य कही भी रहते हैं । यह प्रयोग अधिक ठन्दा नहीं होना चाहिए, अन्यथा अज्ञानाधिकता उत्पन्न हो सकती है । 'अपराधित' नाटक में कई स्थलों पर नैपथ्य सम्वाद हो या ताब पुष्टों के हैं । इन बीच मंच की निष्क्रियता दर्शकों को अज्ञुय हो सकती है । प्रीणाभाषी का झुड़ तथा अस्वत्थामा का झुड़ नैपथ्य में ही होता है । इन स्थलों के कवीपकन कई पुष्टों के हैं । अस्वत्थामा का झुड़ कौस्तुभ पुष्ट सप्तमि है एक ही एक एक वर्णित है । उसके झुड़ सम्वाद इस प्रकार हैं:

कृष्ण -- (नैपथ्य में) पांचालकुमार ! नीराज, सात्विकी, नकुल, उलम्ब के
के पीतर तुम कैना के पीछे इसी दूर रहोगे यहाँ तक दुरु-दुरु
के वाज न जा सकें । हेव कैना के रथी तुम्हारे जाने बीर तब
अंजुन ... अंजुन के जाने भीमल रहने ।

भीमल -- (नैपथ्य में) यही हो... यही हो... कैती यह अस्व बीमो ब्राह्मण
कैते छटता है? पांचाल कुमार निमि रहो । जब तक वह पट में एक
हुँद तरल दृश्य रहना ... वायु-तेज-अग्नि का छेड़ भी रहना,
तुम्हारी जामा भी यह न हूँ जैना । नाहुनि । हुन ही जब तक.
वह पट में एक भी जीवित पुरुष रहे, यह अस्व है विदुष ब्राह्मण
कभी फूलावे न हो ।

वस्तुस्थिति — (नैपथ्य में) बीर पितामह, दू कभी भी वस्ता पर चढ़ा है ।

अब गुरु से हुना हुने, तब बीर जगि दो होत है ।

कृष्ण — (नैपथ्य में) रथ पर जा बाबी भीमसेन । गुरुपुत्र के वस्तु की गति गया है मर्दा रहैनी ।

वस्तुस्थिति — (नैपथ्य में) कभी बीम रोक ठेगी कसिनामी कासिनी के वस्तु की गति की ... अब बीम से बेरी गुरु के कर्म निकाल कर उस तास की कली में एकल हुआ ।

उस प्रकार रंगमंचीय नाटकों के कथ्य प्रधान नाटकों का मंच प्रस्तुति मंच की अंतर्गत नैपथ्य में अधिक होती है ।

डा० रामकुमार कर्मा के सामाजिक नाटक 'बुद्धी का रंग' में छेठ बुद्धीबन्ध अपनी पत्नी के हस्त का पीछा चढ़ा कर कच्चा है वार्ता से सुनिष्ठ पाता है । साथ ही उसी बुद्धीबन्ध कर्मा में वह काका का कर्मि रहता है । उसका बुद्धीबन्ध उस काम में मग्न करता है । बुद्धि बंधित के कर्म बुद्धीबन्ध के मना करने पर भी बीकन के साथ हस्त बाँधे कर्मा में पता जाता है । इसके बाद नैपथ्य में ही सम्पादकों द्वारा नाटक का विकास होता है । जब तक कि, बीकन तथा छेठ बुद्धीबन्ध में नैपथ्य-वार्ताएं चलती हैं, बुद्धि मंच पर बीकन की समाप्ति का आवाज अपनी बुद्धीबन्ध द्वारा होता रहता है ।

(नैपथ्य में कर्मा के बुद्धीबन्ध की आवाज : जाती है । फिर

पल्ले खर में — मैं हा बाँकनी । हा बाँकनी की आवाज।

हुन साथ बाव कर्म का खर— यही है— यही है... फकी-

फकी... फिर बीकन बीर से पीछा है --

बीकन — छेठ बुद्धीबन्ध पितामह, साकिनी, डाकिनी मर्दा मर्दा, मर्दा-मर्दा, बीकन-बीकन, मर्दा-मर्दा, छेठ बुद्धी, छेठ बुद्धी, छेठ बुद्धी, आवाज, आवाज... ।

(फिर कुछ लड़कें की आवाज, फिर कैम की आवाज—
बच्चा बाहर जाय, पिपाही वह चन्मुख उठा छाव—
प्रत्येक कार्य पर सुनीय बसिता है।)

सुनीय -- हो क्या आवाज की है हो ।

स्पष्ट है कि इस प्रकार के कथन पाठ्यक्रम में प्रत्यक्ष नहीं होते हैं, बल्कि रंगमंच पर ही विहित महत्व है । यही है इस प्रकार के नाटकों की रंगमंच प्रमाण नाटकों की कौटि में रखा जाना उचित है । हित्य विधान के अन्तर्गत द्वारा प्रकार प्रमाण प्रमाण नाटकों का है :

१- प्रमाण प्रमाण नाटक

इन नाटकों की रंग प्रस्तुति में व्यक्तिगत वैज्ञानिक प्रमाणों का प्रयोग किया जाता है । इस नाटक का प्रतीक रूप है प्रमाणित होकर नहीं निकलता, वह प्रस्तुतीकरण के करिबों है प्रमाणित होता है । रंग छाया, संगीत तथा प्रकाश का व्यक्तिगत उपयोग ही इस प्रकार के नाटकों की उमास्ता है । इनके अन्तर्गत में नाटक अपना कोई प्रमाण नहीं हास सकता है । इन नाटकों का रूप संगीत रहता है, प्रस्तुतीकरण-विशेषी होता है । सुनीय छुड़ा, पुजा तथा ज्ञान का विज्ञान यथायु रूप में कोई प्रमाण पदार्थ नहीं करता । ज्ञाः संगीत तथा प्रकाश के माध्यम से दर्शकों को प्रमाणित किया जाता है । ये नाटक इन प्रमाणों की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण है । उदाहरणार्थ कुमराय के नाटक 'पिंपिरी की काठर' का विशेष उदाहरण है :

'पिंपिरी की काठर'

यह एक ही एक का नाटक है, पिंपिरी तीव्र हो पाव है । नाटक के मुख्य भाग अन्तर्गत में वैज्ञानिक दृष्टि और व्यावहारिक वास्तव की

लेकर संघर्ष है। उसका अपने पुत्र मंगल है वही भय है जो नये तथा पुराने का होता है। नन्दन नाम जोरू है तो मंगल नेत्रिक फल का उदाहरण प्रस्तुत करता है। संघर्ष की बात हीमा पर नाम जोरूवत्स्था करता है।

नाटक में मंगल वर्तमान जमाने की व्याख्या और उत्कर्षों की प्रस्तुति में है। मंगल में नाटक के कथोपक्रम महत्व नहीं रखते। कथानक के निर्देशों तथा घटनाओं के उचित चित्र उभरते हैं। उन्मुख नाटक एक घटनाव उत्पन्न करता है। जैसे पूर्ण कथा किये गये हैं, जिन्हें संक्षिप्त रूप प्रकाश की बाहु में उभारने का प्रयास किया गया है। नाटक का प्रारम्भ तथा अन्त्य कथानक का विकास उस प्रकार होता है --

चिन्तन

प्रारम्भ

नन्दन — मंगल कहाँ है ?

हीमा — फिरता होगा कहाँ।

मंगल की खोज है प्रारम्भ-कथा इन्हीं दो पात्रों में ज्ञात की जाती है। नन्दन जतनार फड़ रहा है, वह नाटकों के लड़ जाने की बात हीमा की बताता है तथा एक छाप द्वारा जानकी को काटे जाने पर छाप की पुष्टि की कबी की हुक्मा की हीमा की पैदा है। हीमा नन्दन की बातों पर ध्यान नहीं देती। वह कहता है --

हीमा — यारों की बेहाली, पीली हुई नाक, न रास्ता पता है, न जान पड़ती है।

नन्दन — जानि जितना हुन पिया हीमा उस बताती है ...

हीमा — और एक बात नहीं... अब बात बात करी-करी।

नन्दन — एक बार एक कबी हुल्लास।

हीमा — बी पटक जाती है।

नन्दन — एक हीमा।

उसी प्रकार सम्बन्ध बात-चीत चाँप, बिच्छू, शिफाईयों से होकर छुराहू की समकदारी की दाद क पर जाती है—

बीपा — छुराहू दुनिया का सही समकदार जानवर है ।

नाटक में गतिशीलता क्या है व होकर पार्श्व में है । बी पार्श्व की बातचीत किसी कथात्मक प्रश्न में क्या मत-पुष्टि के अन्तर पर स्वीकृत रूप में की-कई पुष्टी में व्यक्त हुई है । पुष्ट चाँचीप पर बीपा पीप पुष्ट, पुष्ट बड़ताछि पर बन्धन पीप बी पुष्ट और पुष्ट चाँछि पर नही बीप पुष्टों का समतुल्य होता है । इस प्रकार विभिन्न प्रश्नों के कई बिन्दु नाटक में मिलते हैं । एक का दूसरे से कोई सम्बन्ध नहीं है । भावबारा का क्रमिक विकास नाटक में नहीं होता गया है ।

नाटक में बस बीपा मंगल के प्रीत से जाती है । सम्पूर्ण नाटक नवी पुष्ट का है । मंगल तिरुपर पुष्ट पर जाता है, कही पुँ बी बी पात्र बातचीत करते हुए रंग पर रहे हैं । मंगल ने पी है । वह दुली में बाप पर व्यक्तता है । वह बी बीपा की भी नहीं होता । यहाँ जाती तथा वैतिकाधीनता का संघर्ष है, किन्तु जाती आत्मसत्त्वा करता है । यह प्रश्न के कथोपक्रम बातचीत के स्तर के होकर भी कुछ अधिक हुआ है—

मंगल — बाप रे, बापका सनाप । बाप रे कही किन्तु... सब पावण्ड है... कुठ का व्यापार यहाँ है यहाँ तक ।

बन्धन — क्या तो बाप उलजी ठीक करने निकले हैं ।

मंगल — बी नहीं, ठीक करने नहीं निकला हूँ बी बाप बी के पैम्बरी का काम है... दुकर्म उलजी सनापे क्या ... दुप बी हूँ बहुत है ...

नन्दन -- बी तो अच्छा हाता रहे हो ...

मंगल -- तो बापको मिरन क्यों छाती है ?

यह संघर्ष और जारी रहता है । नन्दन मंगल के एक लगावा बहता है और स्वयं फिर धाम कर बैठ जाता है । बीपा क्या नष्ट पर हाथ उठाने पर नन्दन की कान्छा करती है । नन्दन कबानक उठकर अन्दर चला जाता है । बीपा मंगल को जमकाती है । कुछ समझकर वह भी अन्दर जाती है । द्वार बन्द पाकर खड़काती है । दरवाजा लीड़ा जाता है तो बीपा की पीठ निकल पड़ती है । नन्दन वन लौट चुका है ।

नाटक में अत्यन्त प्रसंगों द्वारा अत्यन्त ही मानसिक असाध्य व्यस्त किया गया है । नाटक दुःखान्त है, जिसमें "कलौषीय रस" उपरता है । इस नाटक का प्रसूतीकरण यदि सावधानीपूर्वक न हुआ तो एक पात्र भी सही रहे खल नहीं करेंगे । संगीत तथा प्रकाश के उभारे कुछ कलाकारों द्वारा नाटक क्या प्रभाव स्पष्ट कर सकता है । इस प्रकार प्रसंगप्रधान नाटक हिन्दी में और भी लिखे गये हैं ।

कबीर भारती—“नयी आवाही बी”, “नीली कौड़ी”, “बाबाजू का नीलाय”, “लंगरखर पर एक रात”, “दृष्टि का बाधितो काकी”, ये पाँच काव्यी हैं ।

विनीत रत्नानी -- “बाबाजी के दाब”, “हुसब के घड़े”, “पिता कड़वी कड़िया ।”

विष्णु प्रसाद -- “नव प्रभाव”, “कहना”, “शक्ति का श्रोत”

पैसाँछा बाबर -- “दृष्टि के उपरान्त”, “आत्मा की शीर्ष” ।

रजनीर शरण -- “वास्तवता”, “परीक्षा” ।

सुन बीधि -- “परायण”, “नया दुःख”, “कविप्रिया” ।

ये सभी नाटक कबीर नाम-मारा की व्यस्त करे पाठ प्रसंग प्रदान हैं । उनका प्रसूतीकरण वक्त अधिक महत्वपूर्ण है । रसपूर्ण प्रभाव नाटक हिन्दी साहित्य में नये रूप के प्रसिद्ध होकर अधिक लिखे जा रहे हैं ।

१- कलुषराय : “विनीतों की कठोर” दुःख ।

स- ऐतिहासिक वाक्पट्ट के नाटक

ऐतिहासिक नाटकों में इतिहास की वास्तविक स्थितियों का चित्रण किया जाता है। इसकी कथावस्तु स्यात रहती है। काः नाटक में नायकता प्रदान की जा प्रयोग किया जाता है। पात्र भी पूर्ण परिचित होते हैं। काः दृष्टि का माधुर्य उपायों में के अन्य नाटकों के पात्रों की अपेक्षा अधिक उपयुक्त होते हैं। वे नैतिक मानदण्डों को स्थापना करते हैं। इसी से ऐतिहासिक नाटकों का वातावरण वाक्पट्टपूर्ण रहता है। ऐतिहासिक नाटककार संस्कृत नाटकों की शास्त्रीय परिपाटी को अवलंबन नहीं करते, पर उनका अनुकरण भी नहीं करते। इन नाटकों में जो सर्वप्रथम पाश्चात्य नाट्यशैली में और भारतीय नाट्यशैली में सामन्वय स्थापित किया।

ऐतिहासिक नाटक में क्रिया का विस्तारशीलता है।

जैसे स्थानों पर जैसे पात्रों द्वारा उनका स्पष्टीकरण होता है। बहुतों में जैसे दृष्टि की कथावस्तु वर्णित की जाती है। इन नाटकों में नैतिकता का स्वर प्रदान रहता है। राष्ट्रीय कैला को ध्वज करने के लिए उन्हें भारत का कर्तव्य गुण गौरव प्रकट किया जाता है। कर्तव्य की गरिमा द्वारा नविक्रम का वाक्पट्ट निर्माण करना इन नाटकों का ध्येय रहता है। इनमें कर्तव्य की नींव पर नविक्रम का महत्त्व बढ़ा दिया जाता है।

ऐतिहासिक नाटकों के चित्रण में एक विशिष्टता संभव और अन्तर्द्वन्द्व की है। इनका संयोजन नाटक में वाक्पट्ट तथा वास्तविक की प्रकार की स्थितियों द्वारा किया जाता है। इन की विरोधी अभिप्राय के व्यक्तित्व एक साथ रहते हैं अपना ही विरोधी व्यवहार एक बिन्दु पर मिलती हैं, इन नाटक में वाक्पट्ट संभव उत्पन्न होता है। इसी प्रकार संस्कारों तथा प्रभाव में अन्तर फूटने पर व्यक्तित्व स्थिति में द्वन्द्व का व्यक्तित्व में वास्तविक उत्पन्न होता है। ऐतिहासिक नाटकों में जो अपना प्रभाव है, उनमें वाक्पट्ट संभव और

की चरित्र प्रभाव हैं, उनमें आन्तरिक चन्द्र अधिक उभरता है। इस प्रकार ऐतिहासिक नाटकों का रचना-विधान सामाजिक नाटकों की अपेक्षा अधिक कठिन है। ऐतिहासिक नाटककार को नाटकीय तत्त्वों की अनुपायवाची भी करना पड़ता है, साथ ही ऐतिहासिक वातावरण का भी निर्माण करना पड़ता है। रक्षा-विधान की ध्याय में रहकर डा० रामकुमार वर्मा ने ऐतिहासिक नाटकों की तीन कीटियों में विभाजित किया है—

- १- कटना प्रभाव
- २- चरित्र प्रभाव
- ३- वातावरण प्रभाव

१-कटना प्रभाव

भारतीय चरित्रचन्द्र ने नाटकों का उद्देश्य का भारतीय जनता के जीवन का विकास तथा उनकी सतनायस्था की सुधारने का उद्देश्य। वहीं माध्यमों से प्रभावित होकर उनके काल में ऐतिहासिक नाटकों को रक्षा की गयी। इस काल के नाटकों में कटनाओं की प्रधानता थी। चरित्र का प्रयोग किसी कटना को सुधारने के लिए किया जाता है। कालक्रमानुसार इस प्रकार के कटना प्रभाव नाटकों का चित्रण डा० रामकुमार वर्मा ने दिया है, जिसे ही यहाँ केना ^{उचित} प्रति होता है।

“राधाकृष्ण दास के दो नाटक ‘सुनामती’ (१८८२ई०) तथा ‘नवराज प्रताप’ (१८८७ई०), संघ पर कई बार लिखे गये। इस युग के अन्य ऐतिहासिक नाटककार थे, काशीनाथ त्रिपाठी (तीन प्रथम वर्षों में ऐतिहासिक रक्त का १८८५), वैकुण्ठनाथ शुक्ल (बीहड़ १८८५), भी विद्यादास (कनौज का समय १८८५)। भारतीय की वृत्ति के साथ ही ऐतिहासिक नाटकों की परम्परा चलती रही। राधाचरण गोस्वामी कुछ ‘अरवि राठी’ (१८८५) कनैसप्रसाद मिश्र कुछ ‘वीरावती’ (१८८७) भारतीय हैं”

उनकाहीन ऐतर्क्य की रचनाएँ हैं, जो उनकी मृत्यु के बाद प्रकाशित हुईं।

यह परम्परा जारी चलती रही। कवरीनाथ भट्ट का 'कम्प्युट' नाटक उसी विधा का है जो अभिनेय भी है। भारतीयनाटकीय नाटक व होचक्रवर्णन के व्यञ्जन के बाहर हैं जो: घटनाप्रधान नाटकों का कोई उदाहरण प्रस्तुत करना आवश्यक नहीं है।

२- चरित्र प्रधान

चरित्र प्रधान नाटकों में घटनाएँ चरित्रों के उद्घाटन के लिए प्रयुक्त की जाती हैं। कुछ प्रसृत पात्रों के चरित्र का उद्घाटन नाट्यम पात्रों तथा घटनाओं की उदाहरण के द्वारा जाता है। प्रधान की के चरित्र-प्रधान नाटकों में रंगमंच की उपलब्धता कम है, पर भारतीय गीत-की उदाहरण उठाने का उद्देश्य प्रसृत है। प्रधान में ऐतिहासिक अनुसंधान की प्रतिभा भी। उन्होंने अपनी हीन के आधार पर ऐतिहासिक तथ्यों में परिवर्तन भी किये हैं। उसी हीनपरक भावना के कारण उनके नाटकों में रंगमंच अधिक नहीं उभर उठा। प्रधान की के ऐतिहासिक नाटक हैं—'रावजी', 'विद्या', 'जवाहरलाल', 'जन्मस्थान का नाग यज्ञ', 'कम्प्युट', 'कम्प्युट', और 'कुल्लुआमिनि'।

चरित्र प्रधान ऐतिहासिक नाटकों में रंगमंच का प्रयोग डा० रामकुमार कर्मा द्वारा के नाटकों में किया गया। उनके नाटक रंगमंच पर कुल्लुआमिनि अभिनीत किये जा चुके हैं। उनके ऐतिहासिक नाटकों में राष्ट्रीयता की भावना तथा नैतिक उत्थान का उद्देश्य प्रसृत है। उनके ऐतिहासिक नाटक हैं—'कला और कुपाय', 'विजयपति', 'बौद्ध की ज्योति', 'बौद्ध का होक', 'महाराज प्रताप' और 'बाबा कृष्णजी'। उनके ऐतिहासिक कथाओं का संस्कृत इतिहास के अरु नामक पुस्तक में किया गया है।

डा० रामकुमार वर्मा द्वारा के अन्य ऐतिहासिक नाट्यकारों में चतुर्वेन शास्त्री, कल्याणप्रसाद 'विठ्ठल' तथा हरिकृष्ण प्रसाद आदि के नाम भी उल्लेखनीय हैं ।

हरिकृष्ण नाटकों की विधा की स्पष्ट करने के लिए कल्याण प्रसाद के नाटक 'कुलत्वाभिनी' तथा डा० रामकुमार वर्मा के नाटक 'नाना कहुनीच' पर विचार करना आवश्यक है ।

'कुलत्वाभिनी' नाटक में कुलत्वाभिनी का चरित्र केन्द्रबिन्दु है । उसी के आस-पास अन्य सभी पात्र तथा घटनाएँ घूमती हैं । यह नाटक के प्रारम्भ में कुलत्वाभिनी वन्दिनी का -सा जीवन व्यतीत करती है । रामकुमार जी कल्याण की रीति में ऐसा चाहता है । कुलत्वाभिनी के चरित्र का यहाँ से विकास होता है । यह कहती है --

"हम नहीं, मैं केवल यही करना चाहती हूँ कि पुत्र-पौत्रों के लिये की बर्मा पशु-वन्द्यति समझकर उनपर कल्याणकार करने का बन्धाव बनालिया है, वह मेरे साथ नहीं रह जाता । यदि हम बेरीरता नहीं कर लें, जमी कुल की बर्मा, नारी का गौरव, नहीं बचा लें, तो कुल के भी नहीं रहेंगे ।"

यह रामकुमार जी वर्मा रचा के लिए उसी रस प्रकिया करता है "सकलता न मिले पर वह कुछ निश्चय करती है --" मैं उपहार में देने की बस्तु हीत नहीं हूँ । मुझमें रस की तरह छालिमा है । मेरा मुख्य पुत्र है और उसमें वात्सल्यमान कीज्योहि है । उसकी रक्षा मैं ही करूँगी ।"

कुलत्वाभिनी की नारत्तिक स्थिति बहुत समीचीन है । यह वर्मा प्राचीन का मुख्य नहीं भ्रम पाती --

“महा मैं क्या कर सऊंगी ? मैं तो बनें ही प्राणों का दूत नहीं बनक पाती । सुकपर रावा का बिना अंगुष्ठ है, यह भी मैं वाच तक न जान सकी । मैं तो कभी उनका मधुर सम्पादन सुना ही नहीं । बिठादिनिर्घो के साथ मधिरा मैं उम्पच, उन्हें अपने वानम्ब से बसाऊ कहां ।”

बुवस्वामिनी का इधरिधर बीरे-बीरे वागुत होकर बहारानी के फर तक जाता है । उसके बुध की पारिजित मजिरी है ही यह नाटक समान रहा है । नाटक में शरारत, कौमा तथा मिधिर के की बहारें बुवस्वामिनी के बरिध है सीधे सम्पद प्रतीत नहीं होती, पर परीक्षा रूप में उनका सम्पन्न बुवस्वामिनी है ही । बुवस्वामिनी की स्थापित के कारण ही शरारत कौमा का परिस्थान करता है तथा शरारत के बिना के साथ ही कौमा और मिधिर के का भी बन होता है । स्पष्ट है कि ‘बुवस्वामिनी’ नाटक में बुवस्वामिनी के बरिध के वाच पाच ही सम्पूर्ण बहारें तथा पाच होती हैं । उनके बरिध विकास द्वारा है सम्पूर्ण बारी कनाच में वागुति ७ बरना बावती हैं ।

डा० रामकुमार की के “नामा कजुलीध” नाटक में व नामा का बरिध ही प्रमाण है । उनके विकास के लिए ही नाटकीय बहारें तथा पाच रहे गये हैं । नाटक की प्रथिमा में नाटककार स्वयं स्वीकार करता है—

“बहारान्ध की नीरव गरिमा है सम्पन्न विध कनीविज्ञान की प्रतिष्ठा सात्त्विक पार्थी में सीधी बाधिए उन्हें नामा कजुलीध प्रमुख हैं । विध प्रगर सीटी-सीटी बहाक मझियां बिनी बड़ी नवी है मिश्रकर पकृमाच की बधिक केवम का फेरी है, उही प्रगर कच पार्थी के कनीविज्ञान है नामा-कजुलीध के कनीविज्ञान की बधिक प्रगर बना दिया है । नामा का बीधन

वास्तव में अन्तर्द्वन्द्व और संघर्ष का प्रतीक है और इसी परिस्थिति में उनके चरित्र का वातावरण समस्त महाराष्ट्र की राजनीति पर पड़ा है। इसमें-बिस्तार हुए नीतियों की ग्रन्थि करने वाला एक ही पात्र है और उस पात्र का नाम है नाना फड़णवीस^१।

नाना का प्रथम दलित हो बीच और वीरत्व से भरा हुआ है। दुःख है दुःखी बाळाजी राव पेशवा का सम्पुत्र नाना फड़णवीस के जन्मन से ही स्थापित होता है। बाळाजी के प्रति नाना का कथन इस प्रकार व्यक्त होता है—

“भीमन्त ! बीरों बीरों का स्वतः इतिहास भी नहीं पढ़ सकता। बल्ले दीक्षिणी ही। महाराष्ट्र की फुट की सम्बन्धों का स्वतः ही स्वतः है बीरों। मैं इच्छित हूँ कि अपना स्वतः ज्ञान का कथन न पा सका। भीमन्त बाळ. ने स्वतः केन्द्र चुके राजपुत्रि से छोट किया।”

बाळाजी राव विश्वास राव के निज पर मोक्ष है। नाना उनमें उचित संसार करती है—

“भीमन्त ने ही वीरपुत्र के पिता होने का नीरव प्राप्त किया है। उस पानीपत के युद्ध में हार कर भी महाराष्ट्र ने युद्ध बीरों की उत्पन्न करने का नीरव बीभत्स कर दिया है। यह पराजय पाने पर भी विजयी है।”

द्वितीय संक में नाना चार विद्रोहियों की बात विनष्ट करते हैं तथा सभी व्यक्तियों की छात्र के छिद्र तैयार करते हैं। नाना का ज्ञान देश की स्वतन्त्रता सुरक्षित रखने पर है। वे पेशवा बाबुराव से कहते हैं— “भीमन्त ! कभी-कभी मैं सोचता हूँ कि माकान् अपनी इस फ्रीडो-मुनि भारत की क्या भ्रष्ट करना चाहते हैं ? मात्र परिस्थितियों के बीच से कभी—

१- नाना फड़णवीस, पृ० १२।

२- “ ” पृ० २०।

कमी देश की अपार सति हुई है । हमारे देश के लोग सब ही नहरवाकांक्षा की बातें हैं और कोई भी व्यक्ति उनके स्वाधीन यौन केर पंक्ति में फूट डाल देता है । इस समय कम्पनी के कर्मचारियों का ध्येय भी हमारे बोध में फूट डाल देना है ।

इस प्रकार सच्चे स्वाधिनता, देश की क्षमता के लिए कुत संकल्प एक वाक्यिक व्यक्तित्व का नाम नाना फड़नवीस है । तृतीय बंके का नाम ही नाटककार ने नाना फड़नवीस रखा है । तृतीय बंके में नाना फड़नवीस रघुनाथ राव राधीवा द्वारा भेजे गये बहुमन्त्र कारियों की फड़ती हैं । महादेव तथा नाना नायक क दो व्यक्तित्व गंगावाही के पिछना बाकी हैं । सीधामिनी परिवारिका को काका कर नाना बसका पता लगाते हैं तथा दोनों के रहस्यो-वृष्टाटन कराती हैं । यहां नाना के चरित्र की विशेषता स्पष्ट करने के लिए कुछ कथोपकथन देना आवश्यक है —

सीधामिनी — यह बांधी का बाल प्रसूत है ।

नाना — इस बांधी के बाल में ये वस्त्र लबाड़े ।

महादेव — ये राखी वस्त्र हैं, भीमन्त । इन लोग रुकना स्पष्ट नहीं कराती ।

नाना — स्पष्ट नहीं कर सकती ? अच्छी बात है । इन्हें इस पीढ़ी में ही रुकने दीजिए । एक बात और जानना चाहता हूँ । इन वस्त्रों के साथ कोई कटार भी भेजी गयी है ।

माया — कटार ? नहीं, भीमन्त । कोई कटार नहीं भेजी गयी ।

महादेव — (धीरे से) कैरी कटार कहाँ है ?

नाना — यह है । यह कटार वही कत्त में बाप लोग छोड़ गये थे ।

महादेव — बी हां यह पैरो कटार है । मैं उँध बैठ रहा था । उसको
यहाँ आवश्यकता नहीं बी, स्थिति मैं उँध पैर के मोड़े हो
बना दिया था । बल्की मैं उठाना छुड़ गया ।

नामा — काका राखीमा आप पर बहुत प्रसन्न हैं ।

महादेव — नहीं नहीं बीमन्त ! हम लोग तो आपके पास कै हँ । काकां
राखीमा है हमारा कोई सम्बन्ध नहीं ।

इतिहासिक नाटकों का वर्णन
डा० रामकुमार वर्मा ने 'विजयपर्व' नाटक की प्रतिका
में किया है, जिसे यहाँ देना उचित प्रतीत होता है --

'सन १६३५ के बाद बच्चे ऐतिहासिक नाटक लिखे गये हैं।
बन्धुगुप्त विचारकार कृत 'कलीक' (सन् १६३५) और 'देवा' (१६४२), वैठ
नौविम्बदासकृत 'सखिगुप्त' (१६४२), मुन्दाकगलाल वर्मा कृत 'संग प्रह्वर' (१६४२-३०)
उदमीनारायण मिश्र कृत 'वत्सराज' (१६४६), हरिकृष्ण श्री कृत 'प्रकाश सार्वभ' (१६४४)
आदि नाटक प्रवीणता नाटकों के उत्कृष्ट हैं । इन नाटकों में ऐतिहासिक
वातावरण है । बी एक्यसंकर मद्र के ऐतिहासिक नाटक काव्यात्मकता और
दुर हैं । 'बाहर' और 'शकविजय' उनके प्रमुख नाटक हैं ।'

यहाँ गे० एक्यसंकर मद्र के नाटक 'बाहर' की वासीयता
प्रस्तुत है । इसी वातावरण तथा काव्यात्मकता दोनों का लक्ष्योत्तरण स्पष्ट
ही लगेगा --

बाहर

बाहर हिन्द पर राज्य करने वाला एक बहुत पराक्रमी
हिन्दु राजा था । उसके समय में ईराक को राजधानी काबाद पर देवाय का
राज्य था । बाहर का पुत्र कयताब भी बहुत बहादुर था । उन्नीस तथा
बीस वर्षीयकालों की फैलीही नीति के कारण बाहर भारत और उसी

की पुश्तियाँ दुर्बलता और चलाकूट केव दुर्ब ।

नाटक के पाँच कर्कों में हैं जो उनके स्थानों पर उद्घाटित होती हैं । विस्तार के कारण नाटक में मुख्य कथा कठिन हो गई है । नाटक में कथा तीस पात्र है, जिनका मुख्य नाटककार की भावना के अनुसार हुआ है । सम्वाद सीधी सीधी भाषा में वातावरण स्पष्ट करने वाली वास्तविकता के अधिक निकट है ।

बाहर -- क्या अन्तर है ?

चिपाही -- इस की बावली में बस ही ठाँव है फाड़ ।

हरामी -- वह ठाँव है फाड़ और तेरा मुँह है नाड़ ।

कवीकर्मों का अन्त संगीतारम्भ रहा गया है । नाटक में कटनाएँ प्रदान नहीं हैं । किसी परित्र का स्पष्टीकरण भी नाटक में नहीं हुआ है । नाटक वातावरण की पुष्टि करता है । एक बार के मुख्य बार में सुहृद्द विनोदविनोद अपनी विषय पर प्रत्यक्ष होता है । वह बाहर के की दूर धर के समस्त उसकी कथाद्वारा का जीवन करता है और बाहर की पुश्तियों की अपेक्षा करता है । इसी समय उसे अपनी चारों ओर बाहर के धर की सभी गुंथती आभासित होती है । वह पैदल होकर गिर जाता है तथा उसके द्वारा यात्रा की पुकारने का शब्द बना में गुंथता रहता है ।

इस प्रकार इस नाटक में नाटकीय वातावरण तथा ऐतिहासिक वातावरण उभारना ही नाटककार का उद्देश्य है । ऐतिहासिक प्रवृत्ति के नाटकों में हिन्दी नाट्यसाहित्य भी सम्पन्न है । हिन्दी के सभी नाटक अधिकतर ऐतिहासिक ही हैं । इन तीनों प्रकार के ऐतिहासिक नाटकों की अधिकाधिक प्रभावशाली बनाने में रंगमंच, नीत-संगीत और मुख्य की भावना की मुख्यतः प्रभाव डालने के लिए आवश्यक है । उनपर संक्षेप में विचार किया जाता है --

रंगमंच (अभिनय)

ऐतिहासिक नाटक में दृश्यविधान किंवा स्थान विशेष की उद्घाटित करने के लिए रूढ़ जाते हैं। इसकी कथावस्तु बहुधा विभक्त रहती है और उसका दृश्यविधान भी विरिक्त हो रहता है।

कथावस्तु बहुधा राजपरिवारों के सम्बन्ध रहती है। अतः दृश्य विधान बटिठ ही जाता है। देश-काल वार पात्रों की सीमाओं में न विभिन्न होने के कारण ऐतिहासिक नाटकों की कथावस्तु में गहराई की अपेक्षा विस्तार अधिक रहता है। इनमें राजपरिवारों के व्यापको कलह, विग्रह तथा कर्तव्यभङ्ग की ऊँच नाट्य संबंध उभारा जाता है। नाटकीय कार्यावस्थाओं तथा घटनाओं का प्रयोग ऐतिहासिक नाटक में ही देखने को मिलता है। इस व्यवस्थाओं तथा घटनाओं का विकास संबंध में उभरता है। इसी नाटक में क्रियाशीलता जाती है तथा रंगमंच पर अभिनेताओं में भाव मंथनार्थ तथा मुद्राएं उभरती हैं। ऐतिहासिक नाटक के रंगमंच पर सांस्कृतिक संबंध अधिक उभरता है। यह सब प्रेम और दम्भ पर अधिक आधारित उभर जाता है। इसका भीय प्रथम कंक है ही पड़ जाता है जो विन्दु, पताका तथा प्रकटी द्वारा विकसित होता हुआ कार्य की सम्पुष्टता में विहीन हो जाता है।

ऐतिहासिक रंगमंच का उद्देश्य व्यक्ति समाज और राष्ट्र को ऊँचा उठाने का होता है। जीवन का सत्य, सामाजिकता का विकास तथा नैतिक दृष्टिकोण की उद्घाटना ऐतिहासिक नाटकों के रंगमंच से होती है। इस प्रकार इसका रंगमंच अन्य विधा के नाटकों से भिन्नता रहता है। इसी प्रकार ऐतिहासिक नाटकों में नीतियों का प्रयोग भी अपनी विशिष्टता रहता है।

नीति-संज्ञित-नृत्य

ऐतिहासिक नाटकों में राजदरबार तथा सामन्ती पिछास चित्रित किया जाता है। अतः इनमें घटनाओं के नृत्य-नीति की योजना अधिक

है । गीतों के राजदरबार का वैभव, वातावरण का विजय, मनीरंजन तथा उद्दीपन का कार्य भी सम्पन्न होता है । श्री जयसंकरप्रसाद तथा डा० रामकुमार वर्मा के ऐतिहासिक नाटकों के कुछ उदाहरण देकर अपना मत स्पष्ट करना चाहता हूँ । इन नाटककारों ने गीतों का प्रयोग पात्रों के व्यक्तित्व का उद्घाटन करने के लिए भी किया है । इनके गीतों में वैभवा, निरास जीवन का चिन्हावलीपन तथा प्रसन्न वेग आदि मानसिक स्थितियों का स्पष्टीकरण हुआ है । प्रसाद के नाटकों में बागम्बी, पद्मावती, बाविरा कुमारी, बिलकुक और त्यागा ने अपने गीतों द्वारा ही अपने हृदयोंनुसार प्रकट किए हैं । बागम्बी, बिलकुक तथा वैभवेना का भी हृदय गीत बनकर फूट पड़ा है ।

वैभवेना साधारण स्त्री है वैसी बन जाती है । उसके हृदय का यह विकास उसके गीतों से स्पष्ट होता है । अपने जीवन की वैसी पर अपने जैन का प्रतिबोध किया है । मरती हृदय की मरुतों से हुता गया उसका गीत इस प्रकार है --

“हृदय गगन में लीकता जैसे चन्द्र निरास ।

राका में समणीय यह किसका मरुत प्रगास ॥

हृदय हू लीकता किसी हिमा से जौन ही तुममें ।

मरती है बसा गया हूँ हिमा तुमसे न कुछ तुममें ॥

‘सम्बुधुप्त’ नाटक में ‘सम्बुधुप्त’ के प्रति वैभवेना की वैसी जैन की पुकार है, वैसी ही ‘सम्बुधुप्त’ में नाठविका तथा ‘कुवस्वामिनी’ में जीना की है ।

जैन के अतिरिक्त प्रसाद जी के पात्र ज्ञान्ति, जीकन-वर्तन तथा रघुस्वामि के उद्घाटनाधी भी गीतों का प्रयोग करते हैं । ‘सम्बुधुप्त’ नाटक में वैभवेना के बन्दीगृह में अनेकाने उसका मन करने जाने बाछा है । अनेकाने मरती, जन्त वैसी तथा प्रपंचबुद्धि के बहुरूप की प्रति करना चाहता है । बागम्बी वैभवेना कावान में विश्वास कर ज्ञान्ति जाना चाहती है । यह जाती है--

‘फला की प्रलय की लहरें
 हील्ल ही ग्वाला की बांधी
 कहना के बन हर्ष’

इसी प्रकार स्वतन्त्र में विख्यात तथा वैभवेना की उपस्थिति के समय मस्वरता
 पूर्ण गीत पल्लव-पल्लव पर बिखर उठता है—

‘उम बीकन बीता जाता है ।

उ मृग हाँस के लैल लकुल ॥’

व्यक्ति की मायनाओं की स्पष्ट करने के अतिरिक्त प्रभाव में वातावरण
 निर्माण के लिए मृत्युशीत अपने नाटकों में रहे हैं । ‘विद्याल’ नाटक में नर्तकियाँ
 राजसभा के मायक वातावरण की अपने मृत्यु की गीत है और सुन्दर बनाती
 हैं । ‘क्यातल्ल’ नाटक में उस प्रकार के बार गीत रहे गये हैं । इनमें है एक
 गीत उद्यम के समय नर्तकियों द्वारा गाया जाता है, जिस नामची तथा स्वाभाव
 द्वारा गाये जाती है । ये गीत उद्यम बिलम्बक तथा लघु वच की बाहुलाक
 युधि की उभारते हैं । ‘कन्येक्य का नाम वहाँ नाटक में भी राजसभा के
 शौण्डेय विद्याल की युधि नर्तकियों द्वारा की गयी है । कुराट लघुल्लुप्य का
 मनीरक नर्तकियों द्वारा किया जा रहा है । उस अवसर पर यह गीत गाया
 जाता है —

न हैला उम लीत लृति है, लिये हुए बीनतार कीकिल

मृमय ह्रु में भिठा किया है, लै वरज विन्ध ला किया है ।

लिये ह्रुत उम गिरा दिया है, न वम कलन्ती बहार कीकिल ।

इस स्वाभिनी नाटक में भी लहराव के दरबार में नर्तकियों का मृत्यु गीत रचा
 गया है ।

डा० रामलुनार कर्मा के नाटकों में भी उपलब्ध कीर्ति
 स्थितियों के लिए मृत्यु तथा नीतों की योजना है । ‘विद्यार्थी’ नाटक के
 सुतीवर्क में महारानी सिम्हराजिता कर्जिमुद के कवरायी हुई है । १-५
 महाराम लकी का ध्यान ह्रु है विरत करना चाहती है । अपनी वैभवा

बारुमिजा की हुंकर लंके का आवेश लेकर वे स्वयं गाती हैं—

कहीं पहिचान गया कठिनी
कपल खर है लगी बनाया
कह कुन्नाबलि की
बन्ध पन्न बीरे क्या उर में खर कुराग ।
कठिना हुंघ में कैतकी मोन रही है बाग ।
लिजने का सम्बाध कौन देता कुन्नाबलि की
कहीं पहिचान गया कठिनी ॥

गीत समाप्त होने तक बारु हुंकर बांझकर नृत्य के लिए उपस्थित होती है । कहीं बांघ खड़ा कहीं प्रवेश करते हैं । युद्ध में कौमलता भरने के अपराध के लिए वे बारुमिजा की बांगरी पर नृत्य करने का दण्ड देती हैं । इस प्रकार उक्त गीत तथा नृत्य कथावस्तु से सम्बद्ध हो जाता है ।

डा० कर्मा ने कहां पार्श्व के महीगत पार्श्व की स्पष्ट करने के लिए गीत रीति हैं वहां वे नाटकीय कथावस्तु से सम्बद्ध हैं । "दीपदान" एकांकी में हुंघर के विस्तार पर ठेठा हुआ पन्नाबाय का पुत्र बन्धन मग होकर बागता है तथा पन्नाबाय से गीत गाने को कहता है । बायबां ने इस समय की गीत गाया, वह उसके वन्तपिता की उद्घाटित तो करता हा है । बाय ही क्यापि से गम्भीर मातावरण की पुष्टि करता है—

‘उड़वा रे पंखरुवा सांक पड़ी ।

बार पहर बारुछी बीछी

मिड़ बा सड़ी ए सड़ी

उड़वारै पंखरुवा सांक पड़ी ॥

हव-हव बी था नैन निरिफड़ा

उन कड़ी ए कड़ी ।

उड़ बा रे पंखरुवा सांक पड़ी ॥

तेरी फिरक हूँ मया विधानी
मुकल्ल बड़ी र बड़ी
उठ्वारे फलवा चाँक पड़ी ॥^१

इस प्रकार ऐतिहासिक नाटकों के बाँत कथावस्तु में वातावरण की दृष्टि तथा पात्र की मनोवृत्ति के स्पष्टीकरण के लिए प्रयुक्त होती हैं। ऐतिहासिक नाटकों के उद्देश्य में उनकी महत्त्वपूर्ण भूमिका अविनाश है।

ग- समस्या नाटक

समस्या नाटकों में दृढ़ जीवन प्रयुक्त किया जाता है। कोई दुर्लभ समस्या उठा ली जाती है और उसका नाट्य या दृश्य विन नाटककार की चेतना के आधार पर सींचा व बाँटा है। इन नाटकों की नाट्यकता दृष्टिवादी, यथार्थ नाट्यकता पर आधारित होती है। यथार्थता पर लक्ष्य है जिसकी क्रांतिकारिता स्पष्ट होती है। इस प्रकार इन नाटकों में वर्तमान समस्याओं को सुलझाने का प्रयास रहता है।

इन नाटकों का रंगमंच स्वाभाविक होता है। रंगमंच पर यथार्थ जीवन की कार्रवाई ही प्रयुक्त की जाती है। रंगमंच पर अधिक ठोठ जोड़ना समस्याप्रधान नाटककार की अभिरुचि नहीं, उसका उद्देश्य ही यही समस्या ठगाने का होता है। इसी कारण इन नाटकों में नीतियों का प्रयोग अस्वाभाविक माना जाता है। वैयक्तिक जीवन में समस्याओं के सुलझने एवं पर जीवन नीति जाता है? इसी स्वाभाविकता के लिए इन नाटकों में नीतियों का अधिकार हुआ। इन नाटकों में निमित्तात्मक दृष्टिकोण है दृष्टियों की सामंजस्य होती है।

समस्या-नाटकों के सम्बाध लुप्त होती हैं और उनका निरूपण स्वाभाविकता के आधार पर किया जाता है । इन नाटकों की सम्बाध जीवन-व्यंग्य-विनीय, अज्ञान-जवाबी तथा हल्की प्रभावशालिता के आधार पर चलती है । इन नाटकों में अंक तथा दृश्यों की संख्या सीमित रहती है । कुछ बाह्यिक दृश्यों की कमी नाटकीय प्रभाव के लिए बाधक मानते हैं । उनके मत में नाटक में गत्यात्मकता कायम रहने के लिए दृश्य परिवर्तन आवश्यक है । समस्या नाटकों पर डा० रामकुमार वर्मा ने अपना व्यक्तिगत धारितार किया है । यहाँ स्पष्टता के लिए उसका उल्लेख आवश्यक है —

“बाहुल्यिक जीवन की दृष्टि से हमारी नाटकों की परिष्करण होना चाहिए । प्रत्येक व्यक्ति की स्पीरा मनोभावों के विकासनुसार स्पष्ट होनी चाहिए । हमें जो और कुछ के समान व्यक्तियों पर अधिक ध्यान देना चाहिए, क्योंकि उन्हीं के मनोविज्ञान के खारे हम जीवन के दृष्टि रसपूर्ण से परिचित हो सकते हैं । हमें केवल में विद्वान्त की प्रकृति पकड़ना ही है और हमारे जीवन का एक विशेष सम्पत्ति: मजिबूरी तथा दुष्टिकीय का ज्ञान है । जीवन के प्रति हमें असम्बोध पकड़ ही हमें ज्ञाता है फिर हम स्वयं जीवन का हम ही कैसे निरूपित कर सकते हैं ? हाँ मैं ज्ञाता की, रुचिकी उच्च उपाय की । हमें वास्तविक अज्ञात जीवन की आधार मानकर ज्ञान के दुराचरण की दृष्टि निम्न की । हमें प्रत्येक स्त्री की कहता दिया कि वह क्या है ? हमें प्रत्येक पुरुष की कहता दिया कि उसका उपरवायित्व क्या और क्या है । ज्ञात: स्वयं जीवन के लिए नए मनोभावों के ज्ञान में वृद्धि है वृद्धि क्या ज्ञान के रंगीन साधक ज्ञान है ज्ञान नहीं हो सकती ।”

१- डा० रामकुमार वर्मा : 'रानी टाई', पृ० ८४ ।

असत्ता प्रमाण नाटकों की प्रकृति पर विचार करते हुए
वाचस्पति नन्दगुहारे वाचस्पती लिखते हैं —

“असत्ता प्रमाण नाटकों की छेडी प्रणीतया-स्वच्छन्दतापूर्ण
है। उनके पात्र कल्पुडि तथा नतिहीन होते हैं। उनका सम्पूर्ण कार्य व्यापार
वर्धनीय तथा क्षतिनीय है वरा रहता है। उनका मानस दम्भ का रंगमंच बन
जाता है। इस छेडी के नाटक जीवन की उपस्थित करते हैं, उसे निरस्त, परतनी
का अन्तर देते हैं तथा प्रमाण में दृष्टि की दृष्ट एवं स्पष्ट करते हैं। यह छेडी
भावलीक की समझ बनाती है तथा वाचस्पतिक दृष्टिकोण की ओर प्रेरित करती
है। यह कलौषिता में विश्वास न कर सही मान्य बनाती है। यही की जयन्ता
, शान्ति, विजय, धर्मिक एवं स्वातंत्र्य की विधि की दिगुचित करती है।
इस प्रकार की नाट्य छेडी में जीवन की विन्धाविही विहारी रहती है।”

इस प्रकार असत्ता नाटकों की छेडी पर विचार करते हैं
उनके दो ही स्पष्ट परिणामित होते हैं—१- दुःखरात्मक, २- प्रवारात्मक।
दुःखरात्मक की में वारी की असत्ता, अतः तथा दुःख की असत्ता और अन्त
में नवी रीतिनी है अल्पन होने वाले परिवर्तनों की असत्ता है अन्तर्गत नाटक
जाते हैं। प्रवारात्मक की में मान्यवादी विचारधारा के प्रतिनिधि नाटक
जाते हैं। इनमें वहीय मत ही अधिक उभरते हैं। वही है नाटकीय कला का
अधिक विकास नहीं हो पता। इन असत्ताओं की छेडी वही है है नाटक की-
छाये रंगमंच की वेषण रहते हैं।

क्यावस्तु और रंगमंच

असत्ता नाटकों की क्यावस्तु यद्वारात्मक नवीकर नवीकृत
अधिक होती है। अतः उनका विस्तार में अन्त न डालकर नवराष्ट्र में अधिक
प्रमाण डालता है। क्यावस्तु का विस्तार, जीवन का अन्त, अधिकारी की वार्ग

१- नन्दगुहारे वाचस्पती : काव्यप्रमाण, पृ. १५६।

इन नाटकों की विशेषता है । जीवन के लिए कोई संदेश देना इनका उद्देश्य नहीं । जीवन के शिथिल क्षेत्र को उभार देना इनका उद्देश्य है । ऐतिहासिक नाटकों का रंगमंच वहाँ कर्मचारी को उभारता है, वहाँ समस्या-नाटकों का रंगमंच अधिकारी को शिथिल करता है । अपने अधिकारी की प्राप्ति न होने पर ही-घातों में संघर्ष की स्थिति उत्पन्न होती है । समस्या-नाटक के रंगमंच में गम्भीरता अधिक रहती है । वास्तविक प्रभाव है इन नाटकों में चार तथा निराशा की छाया भी अधिक उभरती है । जीवन में दुःख, चिन्ता आदि का जो वातावरण रहता है, उसका यथार्थ प्रदर्शन इस प्रकार के नाटकों के रंगमंच पर रहता है । मानसिक तनाव तथा कष्ट इस रंगमंच का बर्णन विषय है । समस्या-नाटकों की वस्तु व्यक्ति या परिवार की समस्याओं को लेकर बढ़ती है अतः संकलनमय के लिए अधिक बुद्धिमान रहती है । समझ, स्थान तथा श्रमा की रक्ता के कारण नाटक में गम्भीरता उभरती है । आंगिक, वाचिक तथा आचार्य अभिनय उभारने के स्थान पर समस्या-नाटकों के रंगमंच में आत्मिक अभिनय अधिक उभारा जाता है । बाह्य तथा आन्तरिक दोनों प्रकार का संघर्ष इस रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाता है । समस्या-नाटकों का अभिनय बुद्धिमत्ता को प्रभावित करता है । अतः उसका नाटकीयता प्रभाव अधिक पड़ता है । कुछ काल के लिए इस प्रभाव में दर्शक आ जाता है, पर वह रहस्मिय नहीं हो जाता । यह रंगमंच अपने प्रभाव में दर्शक के नाटकीयता को उभारता है पर अन्तुष्टि प्रदान करने की शक्ति नहीं रखता है । समस्या-नाटक का प्रभाव स्वप्न-सा कुछ जाता है । ऐतिहासिक नाटकों के अभिनय है उसके पात्रों का स्थान, बलिदान दर्शकों पर अपना प्रभाव छोड़ता है । उनकी पारिवारिक परिभा स्थायी प्रभाव डालती है । समस्या-नाटकों से वह प्रकार का स्थायी प्रभाव नहीं पड़ता है वे दर्शक को कंकणीड़कर छोड़ देते हैं । समस्या नाटकों के अभिनय में उत्कण्ठ होती है , निकलने का रास्ता नहीं ।

समस्या नाटकों का अभिनय पितात्मक अधिक रहता है । वास्तविकता के लिए प्रभावशाली न रहने से वे नाटक जीवन के उन दृष्टान्तिक चित्रों को भी रंग पर उभारते हैं, जिनका प्रतीक ऐतिहासिक रंग पर व्यक्त है ।

जो उन्नीसवीं शताब्दी के नाटकों में वही प्रकार का संजीवनात्मक रंगमंच अधिक

मुतर होकर उभरता है ।

ग- नीत, संनीत, नृत्य

समस्या-नाटकों की क्वाबस्तु यथावत्परक रूप में विकसित होती है । पात्र वर्णरूपान होते हैं । अतः स्वाभाविकता की दृष्टि से 'रंगमंच' पर नीत नाना उनके लिए कलाभाविक है । समस्या-नाटकों के प्रमुख ठेसक की अपनीनारायण निम्न बुद्धिवादी अतिश्रुता के कारण बहुत बार पात्रों की बाते हैं । ऐसी स्थिति में उनके नाटकों में नीतों की सम्भावना बढ़ जाती है । जीवन के मुख्य पक्ष का उद्घाटन करने के कारण समस्या-नाटकों का ठेसक नीतों का प्रयोग अपने नाटकों में नहीं करता है । समस्या-नाटककारों की प्रकृति पर डा० रामकुमार वर्मा ने लिखा है -- " हमारे प्रगतिशील ठेसकों की दृष्टि अपने कुम्भता की ओर ही रहती है, वे साहित्य में अपने हन्नी को संकित करना चाहते हैं । पहले से ही वे अपने दृष्टिकोण को साहित्य के व्यापक क्षेत्र में संकुचित बना लेते हैं । वे प्रकृति या जीवन का मूलभूत रूप नहीं देखते । वे एक प्रतिहिंसा ठेकर साहित्य का निर्माण करना चाहते हैं । साहित्य की रचना यदि प्रतिहिंसा ठेकर हुई तो वह सर्वकालीन सत्य और सौन्दर्य से बहुत दूर होती, ऐसा मेरा विश्वास है । वे अपनी रचनाओं में कुत्सित चित्रों को उपस्थित करना चाहते हैं । वे सबसे पहले अपने समाज का चित्र नहीं ही कर है, पर साहित्य का चित्र नहीं कर सकते । "

उस प्रकार की बुद्धिवादी यथावत्परक क्वाबस्तु के बावजूद पात्रों में नीतों की उद्भावना सम्भव नहीं है । ऐतिहासिक नाटकों की तरह राष्ट्रीय कला सामन्ती वातावरण भी इन नाटकों में उभारना शक्य नहीं रहता है अतः नृत्य के लिए भी अवकाश नहीं रहता । इन नाटकों में पात्र स्वयं परिस्थितियों के मंच पर नृत्य करता है ।

रंगमंच पर नाटकीय पात्र की भावनामि की अधिक उभारने के लिए मैक्स संगीत इन नाटकों में प्रमुख पात्रा है। संगीत और प्रकाश पात्र की मनीषा को उभारने के लिए प्रयुक्त होते हैं। कथावस्तु के विकास में सहायक न होकर रंगमंच का रंग अधिक बढ़ा करने की दृष्टि से प्रमुख संगीत का प्रयोग इन नाटकों में किया जाता है।

हिन्दी के समस्या-नाटक

जैसा कि स्पष्ट किया जा चुका है कि समस्या-नाटकों की रचना के दो प्रकार के उद्देश्यों से प्रभावित होकर की गयी है। या तो उनमें सुधारवादी प्रवृत्ति प्रमुख है या पश्चिमवादी। इन्हीं दो दृष्टियों से नाटकों पर विचार किया जा रहा है।

सुधारवादी प्रवृत्ति के नाटक

पुनीत समस्याओं को लेकर उस प्रकार के नाटकों की रचना की जाती है। इनकी कथावस्तु में प्रेम, मृत्यु, क्षमापनता और अन्य कोई सामाजिक समस्या वर्णित रहती है। इस प्रकार के नाटकों की रचना हिन्दी में बहुत अधिक की गयी है। कुछ प्रमुख लेखकों के नाटकों का उल्लेख इस वर्ग में किया जा रहा है :

लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'हिन्दू की बीबी', 'राजास का मन्दिर'।

डा० रामकुमार वर्मा -- 'पुष्पी का स्वर्ग', 'रानी की रात', 'एक बीछा कर्मिण की कीमती तबाना चकर का चकर रकाकी की समस्या प्रदान है।

पं० बैलन झा 'उग्र' -- 'महात्मा जी' (१९२८), 'नया का पैदा' (१९३०), 'पुष्प' (१९३०), 'आवारा' (१९३२) और 'बन्धनवादा' (१९३८) इस दिशा की प्रमुख करने वाले नाटक हैं।

श्री पुष्पीनाथ झा -- 'पुष्पिका', 'आराधी' और 'बाग'।

गुन्दावनकाठ वर्मा -- 'बीरे बीरे'।

मन्मतीचरण बर्मा -- 'तपसा तुम्हें डाग्या ।'

विनोद रस्तोनी -- 'बाबादी के बाद', 'बुद्ध के फटे', 'पैसा', 'लड़की'
'करीबा' ।

सच्चिदानन्द वात्सल्यन -- 'मुट्टे' ।

विष्णु प्रभाकर -- 'नभारत', 'कलशा' और 'शक्ति का घोंत' ।

इस समय भी इस मासबारा के नाटक व्यक्तता से छिसे जा रहे हैं । समस्यानाटकों की पुनरावृत्ति प्रगति तथा नाट्यशिल्प एवं रंगमंच की उपर्युक्त मान्यताओं की पुष्टि के लिए समस्या प्रधान नाटकों के प्रमुख लेखक योंल्लमीनारायण मिश्र के नाटक 'सिन्दूर की होठी' का यहाँ विवेचन किया जा रहा है :

'सिन्दूर की होठी'

स्वाधी प्रगति, वैवाहिक स्वतन्त्रता तथा पुनर्विवाह इन तीन समस्याओं को नाटक में उठाया गया है । मुख्य कर्ने स्वाधीनता हत्या तक कर देता है पर परिणाम में झूठा आत्महत्या प्राप्त करना चाहता है । मुरारीछाठ एक डिप्टी कलेक्टर हैं । उन्होंने कर्ने मुँसी नाहरखो की सहायता से एक व्यक्ति को नदी में डुबो दिया, क्योंकि उसके पास बाठ स्वार. रूपये थे । उन रूपयों से उन्होंने कारखीदी, बनडा बनाया । कर्ने सन्तोष के लिये वे मृतक व्यक्ति के पुत्र मनोबल्लभ को पढ़ाईलियाते हैं तथा अपनी पुत्री चन्द्रकला से तबका विवाह करना चाहते हैं ।

मुरारी समस्या वैवाहिक स्वतन्त्रता की है । चन्द्रकला मुरारीछाठ की इच्छाती सन्धान है । मुरारीछाठ मनोबल्लभ के साथ उसकी शादी कर उसे सबैक कर्ने पास की रसना चाहते हैं । चन्द्रकला शादी-विवाह में स्वतन्त्र निर्णय लेना पसन्द करती है । वह स्वतन्त्र प्रकृति के व्यक्ति रानीकांत से विवाह करना चाहती है ।

तीसरी समस्या स्त्री पुनर्विवाह की है। मनोरमा बाध विधवा है। उसकी अवस्था कभी बन्धुवृत्ता की अवस्था के बराबर है। उसके वैधव्य का छान मुरारीकाठ अपनी वासनात्मक पूर्ति करके उठाना चाहती है। मनोरमा अपने वैधव्य की दुहाई देती है, पर वह मनोबल्लभ की चाहती है। वह मनोबल्लभ के हाथ दुष्प्रीति नहीं जाना चाहती है, पर यह कार्य उसे विस्मृत हो जाता है।

यही तीन समस्याएँ नाटक में उठायी गयी हैं। पाश्चात्य नाटकों (के नाटक) के आधार पर छिन्ने के कारण भिन्न जी के नाटकों की समस्याएँ अनुपतिरक नहीं हैं। वे बुद्धिवादी ही अधिक रहती हैं। इसी से उनके समास्था नाटक प्रभावित करने में असमर्थ रहते हैं।

मनन की दृष्टि से नाटक अपकृत है। लेखाधिर के नाटकों में मृतात्माओं के कारण वातावरण अधिक ग्लान हो जाता है। भिन्न जी के इस नाटक में जीवित पात्र ही सबसे कम ग्लानक नहीं हैं। मनोबल्लभ कैमेट की तरह ही अपने को आत्मघाती पिता की उन्तान मानकर पानछी क हा व्यवहार करता है। वह पात्र अपना कोई प्रभाव नहीं डालता है। वह सर्वथा अग्रह्य है। दोनों स्त्री पात्र मनोरमा और बन्धुवृत्ता भी उनकी हैं। उनके वाचरण भी किसी दिशा का अनुमन करते प्रतीत नहीं होते। वातावरण संवाद तथा चरित्रों की अस्वभाविकता के कारण नाटक मनन के लिए अपकृत है।

नाटक का वातावरण विदेशी लगता है। वह पसंजी पर अपना प्रभाव नहीं डाल पाता। अतः समास्थाओं का निरूपण करने पर भी नाटक कोई समायान प्रस्तुत करने में असमर्थ है। नाटक में यद्यपि नाटककार समास्थाओं का भिन्न स्पर्श नहीं कर पाया है, पर समास की नीलिक स्थिति तथा अज्ञान स्थिति का निरूपण अलग कर सका है। प्रवांवादी प्रुति के समास्था नाटक हिन्दी में स्तम्भ रूप है प्राप्त नहीं होते। दुवात्वादी नाटकों

में हा प्रचार का स्वर मुखर हो जाता है ।

प्रचारवादी प्रवृत्ति

इस प्रवृत्ति पर नाटक छिलने वाले प्रातिज्ञात उसका इस के साम्यवाद से प्रभावित हैं । साम्यवादी मान्यताओं को लेकर उनका प्रचार करना ही उनका उद्देश्य है । ऐसा कि स्पष्ट हुआ है कि ठीस प्रयास इस दिशा में नहीं के बराबर हुए हैं । कुमारवादी नाटकों में ही प्रचारवादी प्रवृत्ति उभरती है । ऐसे नाटकों में काव्यीकरण वहाँ कुत 'रुपया तुम्हें ला गया', विनीत रस्तीगी कुत 'पैसा, उड़की, जलिया' और विष्णु प्रभाकर कुत 'शक्ति का झोत' बादि नाटक देखे जा सकते हैं ।

इन नाटकों में भूत तथा अस्मानता का समझाए उठाई जाती है । इनमें लेखक की क्रांतिकारी प्रवृत्ति अधिक तीव्र रहती है । वह अपना लेखनी से ही अस्मानताओं को दूर करना चाहता है । इन नाटकों का प्रकृति उपलब्ध नाटकों की भाँति हो जाती है । अतः इनकी उदाहरण पुस्तक देना आवश्यक नहीं है । दूसरा कारण यह भी है कि इस प्रवृत्ति के स्वतन्त्र नाटक बहुत कम हैं । स्पष्ट है कि समस्या-नाटक समाजवादी नाटक हैं, जिसका मविष्य वास्तविक परिस्थितियों को देखते हुए उज्ज्वल कहा जा सकता है ।

घ- विद्वत्क रचित हास्य-व्यंग्य के नाटक

एक में हास्य रस का महत्वपूर्ण स्थान है । बाबाय मरत ने रस गणना में हास्य को दूसरा स्थान प्रदान किया है :

हुंकार हास्य कहण रौद्र वीर मवाकः ।

वीरमत्पायुक्त संगी पैत्याष्टी नाट्य रसाः स्मृताः ॥

उन्हींमें एक रूप द्वारा हास्य के स्वरूप की भी स्पष्ट किया है कि किस प्रकार विविध व्यंग्य और जीवन्त व्यंग्यो-के संयोग से रस

निष्पन्न हुआ करता है, वैसे ही माना भावों के स्फूर्ति होने पर रस निष्पन्न होता है। हास्य का वर्ण रसैत माना गया है। उसका वैयता प्रथम (महावैय) है। हास्य की उत्पत्ति आती हुए मरत में अपना मत इस प्रकार दिया है:

‘विपरीतता हाँकारे विकृताचारानिधान के भेद’।

विपरीतता विकृति है अर्थात् रसः स्मृती हास्यः ११

हास्य की अवतारणा संकलता, व्यंग्य तथा ठिठाई से होता है, नाक, गाल छिन्न लाना, अनुभाव या वाक्य, ऊँचना आदि व्यभिचारी भाव हैं।

हास्य के आत्मस्य और परस्य दो भेद हैं। साहित्य क्षेत्र में हास्य के छः भेद — स्मित, उल्लिखित, विहसित, उपहसित, अपहसित और अतिहसित किये गये हैं। वाच्यिक हिन्दी काव्यशास्त्रियों में डा० रामकुमार वर्मा ने उल्लेख, मध्यम तथा अल्प तीन प्रमुख भेदों के आधार पर हास्य के चार भेद किए हैं। पारम्पर्य काव्यशास्त्रियों के अनुसार हास्य के पाँच भेद किए गए हैं — व्यंग्य या विकृति (Stire), अति रंगनाया परिहास (Parody) व्यंग्यमिति (Irony) वचनवैदग्ध्यता या वाक्पटु (Wit) हिन्दी नाटकों में इन सभी प्रकारों के हास्य का प्रयोग किया गया है। हास्य का विशिष्ट रूप ही नाटकों में मान्य हुआ है। नाटकीय हास्य के विषय हैं जो व्यक्तिकप्रवाद के विचार निम्नलिखित हैं:

‘एक शब्द काव्यिक हास्य के बारे में लिखना है। वह यह कि वह मनोरंजनकारी शक्ति का विकास है। जिस वासि में स्वतन्त्र जीवन की पैष्टा है, वही इसे पुनः उपाय और सम्य परिहास विस्तारणी देता है। यहाँ तो रोमैस पुरस्कृत नहीं। विनोद का समाज में नाम ही नहीं, फिर उसका उल्लेख रूप कहाँ से विस्तारणी है। कौबी का अनुकरण सर्व नहीं रहता, बनारि

१ डा० वीरेन्द्र : भारतीय काव्यशास्त्र की नीमाँचा, पृ० २०, नाट्य हास्य ६।४६

२ डा० रामकुमार वर्मा : अनुज्ञा, पृ० ७१।

३ डा० वीरेन्द्र वर्मा : हिन्दी साहित्य की, पृ० ८८४।

जातायता ज्यों-ज्यों सुरापि सम्पन्न होगी वैध-वैध इसका शुद्ध मनोरंजन कारी
 विनीतपूर्ण भाव का बार व्यंग्य का विकास होगा । क्योंकि परिहास का
 उद्देश्य संशोधन है, यह साहित्य के नवार्थों में से एक है , किन्तु इस विषय
 को उच्च कल्पनाएं बहुत कम हैं । आजकल पारसी रंगमंच वाले एक स्वतन्त्र कला
 गढ़कर दो तीन दुस्वी में फिर जगह-जगह उसे भर देते हैं, जिसमें कभी-कभी
 देखा ही जाता है कि अतीत कुछ दुस्व के बाद ही एक पुरातन हंसी का दुस्व
 उपस्थित हो जाता है, जिसमें जो उस बना हुआ रहता है, वह हृष्ट हो एक
 बोधोत्सव स्वाभाव उत्पन्न हो जाता है । इसका परिपाक पूर्ण रूप से होने
 नहीं जाता और मुलुम्मा के उस की बार-बार कल्पित करके दर्शकों को धेला
 पड़ता है । अन्त में नाटक के भी पर एक उत्सव वा तमाशा का दुस्व हो
 जात में रह जाता है । शिक्षा के आवेश का ध्यान भी नहीं रह जाता ।
 इसीलिए हम ऐसे नाटिक के विरुद्ध हैं ।

इसी स्पष्ट है कि शिष्ट हास्य उत्पन्न करने हेतु हिन्दी
 नाटकों में दो विचारें प्रयुक्त होती हैं । या तो संस्कृत नाटक परिपाटी के
 अनुसार नाटक में हास्य उत्पन्न करने वाले पात्र रहे जायें या नाटकीय संवादों
 में परिहास उत्पन्न करके यह कार्य सम्पन्न किया जाय । इन दोनों प्रकार के
 हास्य प्रयोगों पर विचार किया जा रहा है :

१- कथानक के पात्रों द्वारा हास्य की दृष्टि

कथानक के सम्पन्न हास्य अभिनेता नाटक में विभिन्न
 दृष्टिकोणों से रहे जाते हैं । इसी पात्रों द्वारा उत्पन्न हास्य की व्यवस्था
 स्पष्ट हो जाती है ।

१- नायक के सहचर के रूप में : कोई अभिनेता नायक का मुँह लगा होता है
 तथा अपनी वाक्यश्रुता से नायक का मनोरंजन करता है । यह परिपाटी
 संस्कृत नाटकों की विद्वज्ज परिपाटी की उदाहरणी है ।

२- हा य या विनीत के माध्यम से कभी-कभी संक्षेपपूर्ण बात कही जाती है ।

ये बातें कपटकार के साथ ही शिक्षा भी प्रदान करती हैं ।

३- कथावस्तु की गतिशीलता के लिए पात्रों को रखा जाता है । वै.हास्य

वर्धिता कथावस्तु की दृष्टान्त वातावरण में विकसित करते हैं ।

४- सम्प्रेत वाक्य के रूप में नायक तथा नायिका का मिलन कराते हैं ।

५- कथानक के ही सम्प्रेत कुछ पात्र हास्य की स्थितियाँ उत्पन्न करने के लिए

सतत प्रयत्नशील रहते हैं ।

कवचकर प्रसाद और डा० रामकुमार कर्मा के नाटकों में
उपरोक्त स्थितियों के हास्य भरे जा सकते हैं ।

कवचकरप्रसाद के नाटकों में बाबुलाल, महापिंगल, कश्यप,
मधुकर तथा विकट शीत हास्य की सृष्टि करने वाले पात्र हैं । ऐसी पात्र
स्वभावगत ही विनीची है । बाबुलाल लंका का दुबारा है, जो भारत के देश
की देखकर मुग्ध है । वह कुमार गुप्त का मुँह लगा है । अपने कर्मा के वीर
मनोरंजन करता है । 'विशाल' नाटक का महा पिंगल, विनीची, चतुर तथा
बुद्धिमान पात्र है । वह पोरवाँ का पुरोहित है । 'राजवी' नाटक में
मधुकर मालव का सबर है और स्वभाव से विनीची है । इसी नाटक का
दूसरा हास्य पात्र विकटशीत है । यह अपने कार्यों के नाटकीय वातावरण
की सरस बनाता है ।

प्रसाद जी ने कुछ स्थलों पर कथावस्तु के सम्प्रेत होकर
ही हास्य उत्पन्न करने वाले पात्रों की सृष्टि की है । यहाँ इस प्रकार का
प्रयोग हुआ है, यहाँ कथानक में शिक्षिता जा गयी है । 'लम्ब गुप्त' नाटक
प्रख्यात कीर्ति, गोविन्द गुप्त तथा मुगल की हटाकर भी वर्धित हो सकता
है । यह प्रयोग अच्छा नहीं कहा जा सकता है । बाबाजी मन्सुखारि बाबपेयी
ने इस प्रकार के प्रयोग की कला की सृष्टि से वर्णित माना है :

‘मुद्गल नाटक के कथावस्तु के विकास में परिहायें पात्र नहीं है । यदि हाय लाने के लिए पात्रों की कल्पना से योजना की जाय तो कथना पड़ता है, यह कला की दृष्टि से सुसंगत नहीं है ।’

‘कुवस्वामिना’ नाटक में बीना, कुबड़ तथा शिबड़ा मुख्य कथावस्तु में सहयोग नहीं करते :

कुबड़ा -- कुबड़ । क्याकर कुबड़ ॥

बीना -- हो रहा है कि कहीं होगा मित्र ।

शिबड़ा -- बसनीं यहीं कुबड़ करके पिताजी, न महादेवो भी बैठें ।

बीना -- (कुबड़ है) कुनता है रे । तु अपना शिमाकल डगर कर दे-- मैं दिग्विजय करने के लिए कुबड़ पर चढ़ाई करूँगा ।

(उसकी कुबड़ की बधाता हँ और कुबड़ा अपने हाथों और छुटनों के कल कल बाता है । शिबड़ा कुबड़ की पीठ पर बैठता है । बीना एक मोड़ित ठेकर तलवार की तरह उसे कुनाने लगता है ।)

शिबड़ा -- और यह तो मैं हूँ मल्लभ की मनु । दिग्विजयी बीर क्या तुम स्वा से कुबड़ करोगे ? छोट जावो, कल जाना । मेरे स्वधुर और बाये पुत्र बीनीं ही जैसी बीर रम्भा के अभिषार से कभी नहीं बाये । कुबड़ बाव ही तो कुबड़ करने का ह्रम सुझती नहीं है ।

बीना -- (मोड़ित है फटा कुनाता हुआ) नहीं, बाव ही कुबड़ होगा । तुम स्त्री नहीं हो । तुम्हारी कुंठियाँ तो मेरी तलवार से भी अधिक कल रही हैं । कुबड़ तुम्हारे नीचे हैं । तब मैं कभी मान हूँ कि तुम न तो मल कुबड़ हो बीर न कुबड़ । तुम्हारे बसनीं से मैं बीना नृवालेगा । तुम पुरुष ही कुबड़ करो ।

हिंजड़ा -- (उसी तरह घटकोटि दूर) और, मैं स्त्री हूँ । वहनो, कोई मुझसे व्याह्र करे हा कर सकता है, छड़ाई मैं क्या जानूँ ?

(बासी के साथ शिखर स्वामी का प्रवेश)

+ + +

कुबड़ा -- बीहारी राजाधिराज की । मुझ सिमालय का कुबड़ पुलने लगा । न तो यह नल कुबड़ की मूँ में कुबड़ है उठती है और न बीना मुझ विषय ही कर लेता है ।

रामगुप्त -- (हँसकर) बाह रै वामन बीर । यहाँ दिग्बिजय का नाटक लोला का रहा है क्या ?

बीना -- (कड़कर) वामन के बलि विषय की गाथा और तीन पार्श्व की महिमा सब ठीक जानते हैं । मैं भी तीन छात में हलका कुबड़ सीधा कर सकता हूँ ।

कुबड़ा -- लगा है भाई बीने । फिर यह वल्लु डेनरूट बनना तो छूट जाय ।

हिंजड़ा -- बेली जी मैं नलकुबड़ की मूँ वसपर बैठी हूँ ।

बीना -- कुठ कुठ के मय है यह पुस्तक होकर भी स्त्री बन गया है ।

हिंजड़ा -- मैं तो पकड़ ही कर चुकी कि मैं कुछ करना नहीं जानती ।

बीना -- तुम नलकुबड़ की स्त्री हो न, तो अपनी विषय का उपहार समझकर मैं तुम्हारा हरण कर लूँगा (और डोर्गी की और देखकर उसका हाथ पकड़ कर सीकता है) डीक डीगा न, क्या शिखर यह कर्म के निरुद्ध डीगा

(रामगुप्त ठंडाकर हँसने लगता है)^१

उस प्रकार यह हास्य रामगुप्त के स्वभाव को स्पष्ट करने के लिए रखा गया है । प्रसाद ने इस प्रकार के हास्य संस्कृत की विद्वज्जगत् बाड़ी परिपाटी पर ही रचे हैं ।

डा० रामकुमार वर्मा ने हास्य के छिपे पार्श्वों की अलग से अवतारणा नहीं की। बहुत कम पात्र इस प्रकार के हैं। उन्होंने बातों-छापी में हास्य की स्थितियाँ बखि उत्पन्न की हैं। यद्यपि उन्होंने हास्य पर वाधारित अनेक स्कांफिर्यो की रचना की है तथा 'पूखी का खी' नाटक के तीनों अंकों में छेड़ छुड़ीयन्त्र तो हास्य का अवतार ही हैं। अलग मुनीम तथा नौकर मंगल भी हास्य उत्पन्न करने में उसके सहयोगी हैं। अन्य पात्र भी इस नाटक में हास्य उत्पन्न करने में व्यस्त हैं। सम्पूर्ण नाटक हास्य रस की वृष्टि करता है। उनके बातोंछापी में हास्यकी स्थिति स्पष्ट करने से पूर्ण पार्श्व द्वारा उत्पन्न हास्य का उदाहरण देना भी उचित है।

'कछा बीर कृपाण' नाटक में छेड़क तथा संतुड़ गुप्तार हैं। ये दोनों पात्र हास्यकी वृष्टि करने वाले हैं। राजा उपयन्त्र के गुप्तार होने से उन्हीं के सम्बन्ध में ये बातोंछाप करते हैं --

छेड़क -- तुम योगन्त्र की योगन्त्र कितनी बार खाओगे संतुड़ ? मैं उसका होता हूँ कि पूर्ण की यह कुमराति तुम्हारी किसी प्रियी की किलरी हुई कैहराति है, बिदे छोड़कर तुम राजनीति के पथ पर जाने पड़ गये हो ।

(संतुड़ के निरुद्ध जाकर)

छेड़क -- बुरा मान गये संतुड़ ? अच्छा अब किसी प्रकार का परिहास नहीं करूँगा। मैं राजनीति के दपेण में ही अपना मुँह धेँरूँगा

संतुड़ -- राजनीति का ज्यौतिष है कोई सम्बन्ध नहीं है छेड़क। ज्यौतिष कहलगा है बीर राजनीति सत्य ।

छेड़क -- (पगच्चनि के साथ पर्ची का चस्मा उल्टा चढ़ता है।)

छेड़क -- (छेड़क) तुम क्याकिदु, अपनी स्त्री को कुमाठी हो समझते हो। (बल्की संधी) तुम नहीं समझते संतुड़। वहीछिर तो

में निकर के खींच बैठना चाहता था कि उस स्त्री से दक्षिण
हुक बाँट लेती^१ ।

‘विजयपर्व’ नाटक में बुद्धिमत् एक गुप्तचर है । वह ज्यो-
तिषी के रूप में प्रवेश कर अन्तर्गत है स्तान्तवाताई चाहता है तथा नंग पर बैठ
बसता है । वह फाड़ी उतार कर मुँह निकालता है तथा अपना नाम स्पष्ट
करता है ।

उनके नाटकों में हास्य की कोई-न-कोई स्थिति अवश्य
रहती है । ‘बीर की ज्योति’ नाटक में एक पात्र अल्पवयस्क है । वह अपनी
माया से खिले मनोरंजन करता है ।

इस प्रकार पात्रों द्वारा नाटकीय कथावस्तु में हास्य की
स्थितियाँ उत्पन्न की जाती हैं । हिन्दी नाटकों में हास्य का दूसरा रूप
स्थानकों में हास्य की सृष्टि करके प्रयोग किया जाता है ।

२- संवादों द्वारा हास्य की सृष्टि

प्रत्येक व्यक्ति में स्वाधीनता हास बिना रहता है ।
किसी स्थिति या व्यक्ति की हास्य के अनुकूल पाकर वह भाव बाधित हो
जाता है । नाटकों में प्रयुक्त पात्रों में भी इसी प्रकार हास्य की स्थितियाँ
उत्पन्न होती हैं । एक उदाहरण द्वारा इसे स्पष्ट करना उचित है । डा०
रामकुमार वर्मा के नाटक ‘नाना फज़ली’ में नाना का चरित्र वीर, नीति-
कुल तथा राजनीतिज्ञ है । उनकी राजनीति ही महाराष्ट्र में समुद्रा स्था-
पित करती है । ऐसा पात्र भी अक्सर जाने पर हास्य विनीत कर होता है ।

रत्नाथ राव फिमा के चरित्र में हास्य भाव तथा
महाकाव्य की पात्र नैमायों के साथ जुड़ कर ले जाते हैं । नाना की कवि में

१ ‘कहा वीर कृपाज’, पृ० ४-५

२ ‘विजयपर्व’ पृ० ६९

राखीया की कटार मिल जाती है । वे महादेव तथा मामा को बुलाकर चर्चार्च का स्पष्टीकरण करते हैं । इसी बीच कटार को लेकर जाती बढ़ती है :

मामां० -- इसीलिए इसे बाप बापनी कटार कहते हैं । यह कटार काव्य रा-
खीया की है। (बौर धे) बोलिये, यह कटार काका 'राखीया' की
है ?

महादेव -- (खरारकर) हाँ, श्रीमन्त ।

मामां० -- यह उन्होंने बापको किसलिए दी ?

महादेवमामां०- हमारे गांव में गन्ने की कैंती बहुत होती है तो.... तो ... न
... न ... गन्ना झीठ कर लाने के लिए, श्रीमन्त । इसे कटार दी
गयी ।

महादेव -- (मामा धे) मामा । तुम चुप रहो (मामा धे) श्रीमन्त मामा मुझे
है । उसे उधर केना नहीं जाता । श्रीमन्त । काका राखीया का
बार सतारा बाधे धे । मैं उस समय बहुत दुःखी था । आत्महत्या
करना चाहता था । मैं-उस उन्होंने आत्महत्या करने के लिए मुझे
यह कटार दी थी ।

मामा -- फिर बापने आत्महत्या नहीं की ।

महादेव -- जी मैं आत्महत्या नहीं की ।

+ + +

मामा -- (जाते-जाते) श्रीमन्त मामा की बय बोलो । महादेव ।

महादेव -- मुझसे बोलना नहीं जाता । मेरा गला ही बैठ गया मामा ।^१

इसी प्रकार अन्य नाटकों के सम्पादकों में भी शास्त्र की
स्थितियाँ उत्पन्न होती हैं । उपर्युक्त मू, बैठ गोविन्दबाब,
मुन्दाबनछात्र सभी तथा उपेन्द्रनाथ बरक लो के नाटकों में इस
प्रकार की शास्त्र स्थितियाँ हैं । उपेन्द्रनाथ बरक के नाटकों में

स्वाय पात्र रखा अवश्य रहता है, जो संस्कारों से प्रवृत्त होता है। अपने स्वभाव के अनुरूप ही वह दूसरे से वाचरण को अपेक्षा रखता है। दूसरे पात्र यदि समझौता नहीं कर पाते हैं तो हास्य की सृष्टि होती है।

“बंजीबीबी” नाटक में बंजी को हर कार्ये समय से करने की बाधत अपने नाना से विरासत में मिली है। वह अपने पति तथा पुत्र को अपना सम्मानुसार पलाती है। बंजी का भाई भीषत एक दिन के छिरवाता है। वह स्वतन्त्र प्रकृति का अभिषिक्त है। वह एक ही दिन में बंजी का सौख्य वातक निरुद्ध कर देता है। बंजी की रुढ़िवादिता से थिड़े हुए वंशक भीषत की मस्ती से ह्वे आनन्द प्राप्त करते हैं। इसी प्रकार “छाबेटा” नाटक में स्वप्न में छाटरी प्राप्त पिता द्वारा पुर्नो से देवा होने का दुरय पूरा हास्य नय है। इस प्रकार नाट्य-छेडी द्वारा वंशक की हास्य उत्पन्न करते हैं।

हिन्दी के अन्य हास्य-व्यंग्य के नाटकों में बी०पी० श्रीवास्तव कृत “उलटफेर”, “गड़बड़गाछा”, “मुल्ला”, “साहित्य का सज्जन” और “बैबुड का हाथी” पं० जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी कृत “मयूरभिलन”, हरलाल उपाध्यायकृत “भारतवर्ष”, “कौशिक का उम्मीदवार”, “वेकनरानी” “उग” कृत “भारवेबीर” नाटक प्रसिद्ध हैं। ये नाटक १९२०ई० से १९५०ई० के मध्य लिखे गये हैं।

हास्य-व्यंग्यों के नाटकों की रचना बहुत कम हुई है। हिन्दी नाट्य साहित्य की इसकी नितान्त आवश्यकता है।

४०- समकालीन(युग प्रेरित) नाटक

इस युग के नाटकों का चित्त युगकी की अभिव्यक्ति है। नयी विधा के युगीन नाटकों में स्वाधित्य नहीं आया है, पर समाज की चरमताता इनमें है। प्रगतिवादी नाटकों की तुलना सर्व प्रगतिवादी प्रकृति का नाटकों में कलात्मक ही नहीं है। स्पष्ट है कि इस युग के नाटकों पर युग की

गहरी छाया है। इन नाटकों का ठेक अपने युगवीर को प्राप्त करने के हेतु नहीं दृष्टि सीकने के लिए बाधुल है। उसकी अभिव्यक्ति में इसीलिए अशान्ति तथा अव्यवस्था है। नाटककार की वात्सा की अशान्ति उसकी ऐसी, शिल्प और नाटकीय विद्या सब पर व्याप्त होती है। यह अशान्ति नाटककार का अन्तः प्रीकृत है जिसे अन्त करने की विद्या ही युगीन नाटकों की शिल्प वाचना है। यह जीवन की सुस्पष्टता तथा नम्रता का पराई नये प्रतीक तथा प्रतिमानों द्वारा उठाता है। निराशा तथा दुःख का चित्रण ही उसका अन्त बन गया है। संकीर्ण दृष्टि है जीवन का वास्तव करने से बाध के नाटककार अपने नाटकों में जीवन के प्रति अनास्था उत्पन्न करते हैं।

नये प्रवीण तथा कला स्वातन्त्र्य की और इन नाटकों की लक्ष्मण है। बाध का नाटक वस्तुन्मुखी हो गया है। उसका कथानक न तो सुन्दर है और न उत्तम चरित्र-चित्रण ही उभरता है। नाटक में वस्तु तथा मानसिक दम्भ के स्थान पर गति तथा स्वयं का दम्भ काटक में उभरता है। उसका कार्य खोया गया है अतः उसकी शिल्पविधि नये चित्र है नयी का रची है। नाटक व्यष्टि है छटकर समाधि में जीवनगत मूल्यों की लीज करता है।

बाध नाटक में जीवन की विकृतियों का साक्षात् दर्शन जाता है। इस साक्षे में हास्य, व्यंग्य, विनोद तथा परिहास द्वारा चिरीबानास उभारा जाता है। युगीन नाटकों में बहु-हास, स्वप्न-वस्तु, सम्भाव्य-असम्भाव्य के सीमान्त कुछ-मिल गये हैं। मन का वक्ष्य अगत बाध वस्तुन्मुख होकर उभरता है।

४

बाध का बदलता जीवन नयी अभिव्यक्ति वाहता है। नाटक की यह नयी लीज व्यवस्थित है। अपने जीवन की विरगतिर्वा है उनकी लीज का मर्ग न पाकर ठेक अनावपीकृत हो जाता है। बाध नाटक में पुराने मूल्यों के प्रति वात्सा नहीं रह गयी है। ये नाटक जीवन के बीने की कला नहीं बताते वे सुस्पष्टता की हलचलिया भी नहीं करते वे तो जीवन की ही रंगमंच पर प्रस्तुत करते हैं। यदि इन नाटकों में ठेक की गहरी सम्यक्ता उसकी ऐसी के समय न

सुझती तो नाटक फोटोग्राफिक सत्य ही प्रस्तुत करता । सुगीन नाटकों की सैली पात्रों का चरित्र-चित्रण भी अपनी तरह ही करती है ।

नाटक की निराशावादिता के पीछे उसकी वैयक्तिक अनु-
भूति का बल है । उसके पात्र अपना महत्व नहीं रखते हैं । वे ऐलन की दान्तरिक
हथार हैं । नाटक के पात्र साथ यद्यपि विकृत हैं, क्योंकि वे सज्जित जीवन
के बाहर हैं, पर वे सत्य पात्रों से भी अधिक सत्य हैं । अपनी अनुभूति के क्षणों
में ऐलन ने उन्हें अपनी सत्काशीन सम्बन्धना में गहराया है उतारा है अतः उनके
आचरण परिचित रहते हैं । वे पात्र अपनी निराशावादिता की कलात्मक रूप
रूप में ही व्यक्त रहते हैं । चूंकि इन नाटकों में अन्तर्गत विरोधों का ही प्रथि-
नोचन किया जाता है अतः नाटककार का उलका समाधान ही पात्र पर डाला
रहता है । इन नाटकों के पात्र परिस्थितियों के साथ समझौता नहीं करना
चाहते वे तो परिस्थितियों के तुफान में डूबना ही भ्रमकर मानते हैं । पात्रों
के समान ही इन नाटकों के कथोपक्रम भी नवीनता के बाहर हैं ।

इन सुगीन नाटकों में सैली का पुनरुत्थान ही रहा है ।
अतः उनकी भाषा अपनी नयी सामंताई व्यक्त करना चाहती है । यह काव्या-
त्मक, व्यंग्य तथा परिहास से पूर्ण दार्शनिक भाषा है । उसमें प्रतीकों का
बाहुल्य है । लगांगी होने से भाषा कठिन हो गयी है । भाषा की छोक-रुचि
की सामंता घट रही है । उसकी सीमारेख कम होती जा रही है ।

सैली के अध्ययन के साथ ही इन नाटकों में रंगमंच की भी
नवीनता है । सुगीन नाटकों का अध्ययन करने से पूर्ण उनके रंगमंच पर दृष्टिपात
करना भी आवश्यक है ।

रंगमंच (अभिनय)

इन सुगीन नाटकों का रंगमंच इनकी का पाठन नहीं करता ।
व्यक्तित्वगत प्रयोग की आवश्यकता में रंगमंच की आवश्यकता ही गया है । यह रंगमंच
वर्तमान का रूप नहीं है । यहिच की सम्भावनाओं का रूप है । यह है कि यह

अल्प प्रतिभासम्पन्न नाट्यकारों के हाथों पढ़कर कहीं अपना हांस न कर बैठें ।

वाज के नाटकों का रंगमंच सिद्धान्त की प्रधानता तथा क्रियाशीलता का हास प्रकट करता है । वह व्यक्ति के आन्तरिक जगत को विशुद्धता तथा नाटकीयता पर आधारित है । वाज के नाट्यमंच पर वर्णन बाहर नहीं, पात्र के भीतर है । उसका मुख्य क्रमिक विकास में नहीं, बल्कि समग्र प्रभाव बिना प्रस्तुत करने में है ।

उस युग के नाटकों के रंगमंच पर युगजीवन उमरता है । उसपर कुण्डा, बलिबाही दुष्मता तथा अभिव्यक्ति की पुनरुत्थित का प्रदर्शन किया जाता है । सम्यक्साक्षीत व्यक्ति के अन्तर्द्वन्द्व का उद्घाटन करना ही रंगमंच का कार्य ही गया है । वाज के रंगमंच पर अभिनय की सुझावें नहीं विचारों का दम उमरता है । युगीन रंगमंच की अभिव्यक्ति न तो सुखान्त है न दुःखान्त । उसपर अनु तथा हास की रेखाएं मिठी-कुटी उमरती हैं । अस्तित्व की पीड़ा और निष्कलता ही वाज के रंगमंच की पीड़ा है । उनके आन्तरिक में आन्तरिक कलकार है । फल ही उन्हें रसात्मकता का अभाव ही । वाज के रंगमंच की आन्तरिक जगत की हलचल कभी अभिव्यक्तियों की प्रकट करने के साधनों पर विस्वास नहीं है, बल्कि वह संगीत एवं प्रकाश के सज्जारे भाव जीवन का प्रयास कर रहा है ।

संगीत

गीत तथा नृत्य के लिए इन नाटकों के रंगमंच पर कोई स्थान नहीं है । जीवन की विचंगतियों, ज़ुलमों, त्रावों तथा दुःखों का जीवन रंगमंच गीतों के लिए अवकाश नहीं रखता है । पृष्ठ संगीत है अवश्य विचारों की जाग्रत किया जाता है । संगीत तथा प्रकाश का प्रयोग उत्कृष्ट की व्युत्पत्ति को व्यक्त करने के लिए भी किया जाता है ।

जः युगीन नाटक यदि अवकल हीते है तो उसका वाचित्व वह रंगमंच है, जो संगीत एवं प्रकाश के प्रयोग में यत्न नहीं है ।

उपलब्धत मान्यताओं की दृष्टि के तिर दो नाटकों का अध्ययन करना आवश्यक है -- एक ऐतिहासिक नाटक मौलाना रचित कृत 'छत्रों के राजवंश' है तथा दूसरा पौराणिक (सांस्कृतिक) नाटक कबीर मारती कृत 'जन्माष्टक' है। दोनों नाटक कबीर विद्या के नाटकों में प्रसिद्ध हैं अतः इनसे कुछ विद्या के नाटकों का पूर्ण परिचय प्राप्त हो सकेगा।

'छत्रों के राजवंश'

नाटक में तीन अंक हैं जो मुख्य भी हैं। नाटक में हुन्दरी, नन्द, श्यामांग तथा अलका चार पात्र ही प्रयुक्त हैं। पात्रों का अपना परिचय नहीं बताता है वे परिस्थितियों के तिकार होती हैं। पात्रों की कष्ट, गिरावट और उन्नति की स्थिति ही नाटक में उभरती है। किसी पात्र में जीवन का प्रकाश नहीं है। इन व्यक्तियों में गलती रहती है। नाटक को मंच प्रस्तुति की दृष्टि से देखने पर स्वयं स्वयं स्पष्ट हो जाता है। अतः नीचे तीनों अंकों की मंचप्रस्तुति पर दृष्टिपात किया जा रहा है।

नाटक का प्रथम अक्षरीय के 'होन्दरामन्द' काव्य के आधार पर हुआ है। प्रथम दृश्य काफिलखाने में नन्दमन में हुन्दरी के कष्ट का है। मंच सामग्री राजकीय सम्पन्न है, जिसका प्रस्तुतीकरण सख्त है। नाटक का प्रारम्भ दो बहुरों की बातों से सप्रकार होता है :

श्वेतांग — (कावेय्यस्त) हुन्दरी उलकन कभी समाप्त नहीं हुई ?

श्यामांग — (पक्षियों की तौड़ने सुलकाने में व्यस्त) मुझे तुम्हें देखी जाती है।

श्वेता० — मुझे देखी जाती है, क्यों ?

प्रथम अंक में कोई बतिया जाने पाठे हैं, जिनके ज्ञानत की तयारियां हो रही हैं। यह हुना हुन्दरी तथा उनकी छायाका अलका के कबीरकर्मों से प्राप्त होती है। वही अंक में श्यामांग पर उरीवर में पत्थर के कंकर राजवंशों की वास्तव करने का बहिर्गीत बताया जाता है। हुन्दरी श्यामांग की बन्ध होती है, पर अलकों की प्रार्थना पर समा करने का बन्ध होती है।

कंक के वन्त में सब तैयारियां समाप्त हो जाती हैं, जाने वाला नहीं जाता है :

नन्द -- तुमसे कहा गया था, जो वासन बिहाय गये हैं उठाओ अब उन सब की कोई आवश्यकता नहीं ।

(सहीक बक्ति-सा ऊपर रुकता है फिर फिर झुकाकर पड़ा जाता है। नन्द दोपाधार का सहारा लिये वन्तस्तुत सा ऊपर की ओर बैठने लगता है । प्रकाश उसके पैरों की ओर ऊपर की पुस्तक-भूति पर केन्द्रित होकर दोरे-दोरे नन्द पहुँचा है।)

दोरे कंक का प्रारम्भ भी प्रथम कंक के स्थान पर ही होता है । नन्द पर औरत है । नन्द की छाया भूति उमरती है । वह नन्द पर टक रहता है । नैपथ्य में श्यामांग का ऊपर-प्रतापक पुन पहुँचा है । वलक उसकी सेवा में है । श्यामांग के प्रत्यक्ष के रूपसे ही नन्द का स्वागत कर्म उमरने लगता है । दोनों के कर्म कुछ ही-वन्त हैं । नन्द पार्श्व से काँककर वलक की बुलाता है तथा दीप जलाता है । दीपक जलाकर वलक पुनः श्यामांग की सेवा में जाती है । दीपक के प्रकाश में नन्द पर सुन्दरी सीती पिछती है जो अब जाग जाती है । वह नन्द की घट जाने की कहती है, ताकि अपना गुंजार करा सके । वलक श्यामांग की सेवा में व्यस्त है । वतः नन्द स्वयं उसके गुंजार खाने में सहायता करता है । वह दपेज लेकर उड़ा होता है ।

उसी समय "संघर्षणं गच्छामि" की ज्येनि नैपथ्य-में गुंजती है । इससे नन्द का हाथ काँकता है तथा दपेज गिरकर टूट जाता है । नन्द संघ में छुट से मिलने जाता है । वह छीझ लौटने का वक्त पैता है । सुन्दरी उसके न लौटने तक अपना गुंजार बहुरा होलने की बात कहती है । नन्द जाता है । दृष्टान्त में श्यामांग नैपथ्य में पानी-नागता है । वलक वदे पुन स्वर उमरता है ।

सीधरी कंक में नन्द पर प्रकाश है । संघ-उड़ चुके हैं-बज्जा बुरा लिये जले हैं । श्यामांग ने काही छाया की बात कही थी । वह छाया

संयं शरणं गच्छामि' की ही थी। नन्द नहीं छूटता, उसके बाल कट चुके हैं, वह भिक्षु बन गया है। यह दृश्य है। सुन्दरी का झुंकार बहुरा ही रह जाता है। नाटक का अन्त अन्वकार में होता है। नैपथ्य में स्यामांग का प्रताप उभरता है। वह स्पष्टीकरण करता है कि उसने पत्थर नहीं फेंके हैं। वह प्रताप में चारों ओर के अन्वकार से घबराया हुआ है तथा एक किरण चाहता है।

नाटकको मंच प्रस्तुति अत्यधिक आवश्यकता की अपेक्षा रखती है। प्रकाश व्यवस्था की आवश्यकता नाटक में अत्यधिक मुख्यज्ञान है। वातावरण को प्रकट करने के लिए संगीत का प्रयोग भी इस नाटक में अपेक्षित है। नाटक अपने मंच में एक काली छाया ही छोड़ जाता है। किन्तु मंचन युग की मावधारा को स्पष्ट करने में नाटक सफल है।

"अन्धायुग"

यह नाटक महाभारत की कथा पर आधारित और पौराणिक नाटक है, जो सैली तथा विचार की दृष्टि से दुर्लभ है। इस महाभारत के अठ्ठारहवें दिन युद्ध के उपरान्त विजयी पक्षों की मानसिक व्यन्तृष्टि को विकसित कर दुर्लभ युद्ध विधीयिका विकसित करने का प्रयास किया गया है। नाटक का प्रारम्भ पार्श्वगत्य की रस सैली पर हुआ है —

"युद्धोपरान्त"

यह अन्धायुग अवतरित हुआ
 विभिन्न स्थितियां, मनोवृत्तियां सब विभूत हैं।
 है एक बहुत पतली सीरी मर्मांश की
 पर वह भी उलझी है दोनों पक्षों में
 (सिर्फ दृश्य में सादर है सुलभता का)
 है वह अविकार है अन्ध
 पकड़त वात्सल्यारा विमलित
 वही अन्ध की अन्ध सुलभता के साथी
 वह क्या उन्हीं अन्धों की है।

नाटक का कथानक पांच अंकों का है। उसमें कुल दृश्यों का प्रयोग हुआ है। अतः नाटकीयता और भावाभिव्यक्ति प्रबल है। कथानक का समय अठ्ठारहवें दिन की सम्पन्ना से प्रभाततीर्थ में कुपड़ा की मृत्यु तक का है। नाटक के पात्र प्रत्यास तथा कल्पित दोनों प्रकार के हैं। पुतराचू तथा गान्धारी अन्य हैं। कृतमयी अवस्थाना, संजय, विदुर, युधिष्ठिर, व्यास तथा कुपण आदि प्रमुख पात्र हैं।

सम्पुर्ण नाटक में अधिकतर बोधोत्तम चित्र हैं। याक्षों का नाच, कुपण की मृत्यु, पाण्डवों का विनाश प्रस्थान, पुतराचू तथा गान्धारी का वनगमन, युधामन्यु की आत्महत्या आदि घटनाओं के चित्रण द्वारा जीवन अर्थ, शोक और धृष्टका का साम्राज्य है। निराशा, य शोक, उदास और काठी यमान्तिता पीड़ा का चित्रण इस नाटक में है। यह युगीन नाट्यशैली का सफेद उदाहरण है। नाटक निराशा तथा आत्महत्याओं से भरा है।

प्रस्तुतीकरण के लिए नाटक में एक पर्व पीछे स्थायी है। मंचीय विधान सरल है। प्रतीकात्मक रूप में ही नाटक मुख्य रहता है। नाटक में दृश्यों का परिवर्तन संगीत के सहारे किया जाता है। प्रकाश तथा संगीत का प्रयोग नाटक में महत्व रहता है। इन दो रंगमंचीय उपकरणों के अभाव में नाटक का मंचन प्रभाव उत्पन्न करने में असफल रहेगा।

‘कम्पायुग’ नाटक में सभी दृष्टियाँ से युगीन नाटकों की विसंगति, अवस्थिता, नीरसता, बीजन के प्रति क्लेश तथा नियति की काठी छाया का प्रभाव स्पष्ट होता है। नाटक का मंचन दर्शकों में एक कहुवाहट भरता है। अभिनेता अपनी भूमिका में गहरे एंगेज पर हूँ चित्तों के लिए अपना मानसिक सम्पुर्ण ली थी। कल्लस निर्दोष के चेतों की काठी व छाया ही इस नाटक का प्रभाव है।

नाटक में चरित्र, कथीकरण, कथानक पुरानी नाट्यप्रकृति पर विकसित नहीं होता। उसी कंपनी की नवीन नाट्यशैली है। सुकृता की

युगीन नाटकों की विशेषता है- इस नाटक से अधिक कहाँ प्राप्त होगी ?

इस प्रकार युगीन समस्याओं पर आधारित अनेक नाटकों की संरचना आये दिन हो रही है । इन नाटकों में जो समस्याएं उठायी जाती हैं, वे शाश्वत न होकर सामयिक हैं । इन समस्याओं की वस्तुविक्रम महीन होती हैं प्रयोगों के साथ प्रस्तुत किया जाता है । यही कारण है कि इन नाटकों में स्थायी प्रभाव डालने की क्षमता का अभाव है ।

उपसंहार

हिन्दी नाट्य-साहित्य की उप्मा एक इन्द्रमुच है ही जा सकती है । इन्द्रमुच के रंगों की भाँति ही इसके भी लोक रूप हैं । इस इन्द्रमुच के तीन रंगों व की ही अभी तक देता गया है । नाट्य साहित्य का सम्पूर्ण इतिहास प्रस्तुत करना प्रथम रूप-रंग है, भारतीय और पारंपार्य नाट्य शिल्प के आधार पर नाट्य-कृतियों का अध्ययन प्रस्तुत करना दूसरा रूप-रंग है और नाट्यकारों का स्वतन्त्र रूप से अध्ययन करना तीसरा रूप-रंग है । इस नाट्य साहित्य की इन्द्रमुच का सर्वाधिक वाक्यिक रंग अभिनेयता है । अन्य रूपों के साथ इसकी कलक होती नहीं । अभिनेयता की दृष्टि से हिन्दी नाट्य साहित्य का अध्ययन उस दिशा में मुख्यतः और आवश्यक रही है । अभिनेयता के लिए रंगमंच नितान्त आवश्यक तत्त्व है । रंगमंच और नाटक का अन्वी-न्याश्रित सम्बन्ध है ।

नाटक मुख्यतः कहा जाता है । साहित्य की काव्य-विचारों की वपेक्षा नाटक की हीतिर अधिक प्रकृत मानी जाती है कि उल्ला-वीय अविनिन्द्य और भविनिन्द्य दोनों द्वारा ग्राह्य है । हीतिर नाटक में प्रभावान्विति की गम्भीरता भी रहती है । पाठ्यरूप में नाटक के दोनों परिच-रंगमंच पर प्रतीकार ही जाते हैं, जैसे निराकार कावान् साकार ही गये हैं । पाठक की अभिव्यक्ति सर्वांगी होती है । अतः नाटक में विभिन्न विभिन्न स्व-वाचक भाँति परिचों का कार्य वह विभिन्न रूपों (पात्रावली) के प्रदर्शन नहीं कर सकता । अतः नाटक में सामाजिक वाक्यीय के लिए रंगमंच की नितान्त आवश्यकता है । रंगमंच पर नाटक की प्रकृत प्रकृति कार्य एक स्वतन्त्र रूप है ।

नाटक की संक्षिप्त प्रस्तुति सर्वत्र नवीन रहती है। अपनी युग का प्रभाव नाट्य प्रस्तुति पर अवश्य पड़ता है। इसीलिए एक ही नाटक विभिन्न युगों में अपनी नवीन संक्षिप्त प्रस्तुति रहता है। संस्कृत साहित्य का अगर नाटक 'शाकुन्तलम्' संस्कृत काष्ठ है ही संक्षिप्त होता रहा है। यदि इस नाटक की प्रारम्भिक संक्षिप्त प्रस्तुति को फिल्लाकार रखा गया होता और उसे वाच की संक्षिप्त नाटक की संक्षिप्त प्रस्तुति के साथ रखकर देखा जाता तो स्पष्ट होता, जैसे दोनों संक्षिप्त प्रस्तुतियों की बहुत प्रकार की हैं। इसका कारण यही है कि युग के स्वरूप प्रस्तुतकर्ताओं की रुचि परिवर्तित होती है और उनकी नैतिक प्रतिभा के संयोग है एक ही नाटक की प्रस्तुतियों में अन्तर आ जाता है। एक ही कृति को प्रयोग्यता वाच्यता के लिए, अन्वय के लिए और नन्हीर विकृत प्रभावों को प्रकट करने की दृष्टि से प्रस्तुत कर सकता है। अतः यह स्पष्ट है कि रंगमंच नाटक की पुनर्रचना है। यह रंगमंच ही है, जो नाटककार की कृति को वह अपनी मनोवांछा के अनुसार पंक्तियों को पुनर्गठन करा सकता है। स्पष्ट है कि रंगमंच नाटक का कार्याकल्प करता है। यदि कुछ प्रयोग्यता के कारणों की वजह नाटक की दे दिया जाय तो यह रंगमंच की धरो पर अपनी प्रतिभा के साथ युग-रुचि मिलाकर उस नाटक में नवीन प्राणों का संचार कर देगा।

नाटक को यदि एक व्यक्ति मान लिया जाय तो रंगमंच एक अधिकार-पद है। अपनी समताओं के क्षेत्र की अनुपमति करने में समर्थ होकर ही कोई व्यक्ति उचित पद के अन्वय में विषय-कार प्रभावहीन रहता है और दूसरा हीन प्रतिभा का व्यक्ति उचित स्थान पर होने के कारण सम्पूर्ण देश में मान्य हो जाता है, उसी प्रकार नाटक की सफलता उसकी शिल्प-शुद्धि में होती नहीं है, बल्कि उसकी संक्षिप्त प्रस्तुति में है। किसी एक स्थल पर संक्षिप्त नाटक अपनी प्रभाव में सफल होने पर सम्पूर्ण देश में सभी का विषय बन जाता है। अतः यह स्पष्ट है कि रंगमंच नाटक के लिए अत्यावश्यक है।

हिन्दी के पास स्वाधीन विकसित रंगमंच का अवकाश है। इसीलिए अन्य साहित्यिक नाटकों का ध्यान, जो रंगमंच की दृष्टि से भी उच्च

जो बहुत कम हुआ है। रंगमंच राष्ट्र का चित्र होता है। नाटकों के रंगमंचीय समापन के सहारे क्रांतिकारियों ने शासन-युद्ध उछट-फूट दिये। रंगमंच समापन तथा देश में परिवर्तन लाने का सर्वाधिक सशक्त माध्यम है। संस्कृत रंगमंच के देश की सांस्कृतिक उन्नति में जो संयोग प्राप्त हुआ, वह ऐतिहासिक संघर्ष में स्पष्ट है। कोची शासकों को रंगमंच की शक्ति का ज्ञान था। उन्होंने कवीछिंदर उग्र १७७६ ई० में नाटक अधिनियम (दि ड्रामैटिक परफार्मिंग ऐक्ट ऑफ १७७६) बनाकर मंच पर प्रतिबन्ध लगा दिया, पर अपने शासन की सुदृढ़ बनाने के लिए उन्होंने रंगमंच का ही सहारा लिया। वे जनता का ध्यान कलौहल की ओर बाकूषट करना चाहते थे। उनके ही प्रयास से पारसी रंगमंच का जनकारी, व्यापारिक रूप सामने आया। पारसी रंगमंच ने जनता की सस्ती रुचि को प्रोत्साहन दिया। उनका मुख्य ध्येय कलौहल था। पारसी रंगमंच को हिन्दी रंगमंच की पुच्छमुनि में नहीं पैदा जा सकता। इतना स्पष्ट है कि उसके स्वस्थ रूप से प्रतिक्रिया रूप में रंगकर्मीयों में उत्थाप पैदा हुआ और भारतीय हरिश्चन्द्र के समय से हिन्दी रंगमंच का अव्यवस्थायी रूप साकार होने लगा।

भारतीयकालीन रंगमंच का उद्देश्य सम्प्राप्ति की शिक्षा देना था। संस्कारों की प्रतिष्ठा, राष्ट्रीय भावना का उदय और सामाजिक वाद्योंद्वारों का पर्दाफास करना इस रंगमंच का ध्येय था। उनका रंगमंच सादा था। उसे चौड़े-धे प्रयास में पैदा हत्यादि में कहीं भी उड़ा किया जा सकता था। उनके दृश्य दृश्यकर्तों पर अवलोकित रहते थे। इस रंगमंच में प्राचीनता के साथ नवीनता का संयोग हुआ। उसमें संस्कृत नाट्यमंच के रसताप का भी संयोग लिया गया तो पारस्वात्य द्वन्द्व और चिन्तन का भी परिष्कार नहीं किया गया। इस रंगमंच से हिन्दी नाट्य साहित्य परिष्कृत हुआ तथा समापन में स्वस्थ जागरण के चिन्ह दृष्टिगोचर हुए। नागरी नाट्यकला प्रकीर्ण पण्डितों की ओर "राजकीला नाटक पण्डित" आदि संस्कार भारतीय रंगमंच का साकार रूप थीं।

श्री कर्माकर प्रसाद दुर्गा हिन्दी रंगमंच में एक और पार्श्व का अन्तः संघर्ष और दूसरी ओर राष्ट्रोत्थान की भावना का उदय हुआ। युग-युग के मिटे-भुटे प्रभाव में इस काल के रंगमंच का एक अतिरिक्त रूप होना है। प्रसादद्वारा रंगमंच औपचारिक अधिक शुद्ध तथा मनोवैज्ञानिक हो गया था। उसका उद्देश्य वर्तमान की उन्नत तथा सविन्य की स्थापना बनाने का था। स्वर्ण वास्तुता और प्राणवत्ता के गुण विकसित हुए। इन गुणों का विकास करना शुरू हुआ कि नाटक का मौलिक रूप प्रकट कर पाना कठिन हो गया। यही कारण है कि इस काल के नाटक बहुत रंगमंच से पक्के हो गये। श्रीसुगुरुसरण कवली ने ठीक ही लिखा है कि नाटक की अब केवल मनोरंजन का ध्यान न रह कर मनोरंजन का ध्यान बन गया है। इस काल के नाटककार रंगमंच के ठिरे नहीं लिखते थे - जो इस विधा में प्रवास करते थे, उनका ध्येय मनोपार्जन था। इस प्रकार के नाटककारों की साहित्यिक दृष्टि नहीं माना जा सकता। हिन्दी के वर्तमान नाटकों में और इन व्यवसायी नाटकों में कोई सम्बन्ध नहीं है। जो नाटककार उस समय रंगमंच का मुँह ताककर नाटक लिखते थे वगैरह वर्तमान नाटकों की ही साहित्यिक मानते थे, वे भ्रम में थे। उस समय रंगमंच के अग्रिम पार्श्व रंगमंच समझा जाता था।

स्पष्ट है कि प्रसाद-युग में नाटकों का प्रसूतीकरण पूरा गीज हो गया। इस काल में हिन्दी रंगमंच की प्रगति अन्तर्हीन हो गयी। हिन्दी के साहित्यिक नाटकों का रंगमंच से सम्बन्ध प्रसाद के बाद ही रंगमंच हुआ।

श्री कर्माकर प्रसाद के बाद युग की बारम्बार के अग्रिम की नाटक की संक्षिप्त विधा स्कॉकी का उदय डा० रामदत्तार कर्मा युग में हुआ। यह युग हिन्दी रंगमंच के विकास में वास्तविक मानव का तीसरा चरण है। जो होटा होने पर भी अभी अज्ञात है। इस काल के रंगमंच में विचार, नाट्यशिल्प प्रसूतीकरण और नाट्यशैली सभी दृष्टियों से विकास हुआ। भारतीय और

पारम्पर्य नाट्यशिल्प का सामंजस्य, संवेध, अन्तर्द्वन्द्व, संलग्नता और मनोवैज्ञानिक विकास का सामाजिक धुँव रूप उस युग के रंगमंच पर प्रदर्शित होता है। उस काल में नाटक और रंगमंच का संबंध घनिष्ठ है। युवाग का कार्य करता है। कही है उस काल की हिन्दी नाट्य साहित्य का स्वर्णयुग माना जा सकता है। हाँ वहाँ की मुख्य मनोवैज्ञानिक रैली और साहित्यिक दृष्टि में वहाँ हिन्दी नाटकों के साहित्यिक कक्ष में प्राण संवरण किया, वहाँ उनके रंगमंची व्यक्तित्व के अन्तर्गत है हिन्दी नाटकों की रंगमंच पर सकलता प्रकाश प्रदान की। स्पष्ट है कि रचना एवं प्रस्तुतीकरण दोनों दृष्टियों से उस काल के नाटक कही हैं।

जाज का अनुत्पन्न रंगमंच पुनः मानस की अन्त गहराईयों में डूब गया है। जाज का जीवन अवसाद, झुंटा, मुग्ध और स्वाधिराला के धारों में चित्कर अधिकाधिक अन्तर्लुपी हो गया है। उस युग का जीवन प्रकट करने के लिए रंगमंच अपने पुराने प्रत्येक पक्ष को बंद कर रहा है। वह किसी की बंदी ठीक में बाध नहीं रखना चाहता। दुर्लभ रंगमंच अपने ही परिवेश में बाध भग्न हो गया है। वह किसी कथावस्तु का समग्र चित्र प्रस्तुत नहीं करता। उसका लच्छ-लच्छ रूप जो विसंगतियों का ढेर है, मंच प्रेरित अस्व का रूप है रहा है।

हिन्दी रंगमंच का बाधरा जाज विस्तृत हो गया है। रेडियो तथा टेलीविजन ने उसकी सीमाएं विस्तृत कर दी हैं। जाज एक वैश्व-व्यापी अव्यवसायिक और सांस्कृतिक रंगमंच तयार हो गया है। रंगमंच का यह रूप निमीष प्रशासकीय और स्वतन्त्र दोनों स्पर्षों से कट रहा है। हासन की ओर से 'नैसर्ग लुप्त जाज ड्रामा' और 'संगीत नाटक अकादमी' की स्थापना दिल्ली में की गयी। स्वतन्त्र प्रयास देश के प्रत्येक छोर में कट रहे हैं। इन प्रयासों से हिन्दी रंगमंच का कोई स्थायी रूप नहीं ही निर्मित नहीं हो पा रहा है, पर उनके किनासे में एकता योगदान अवश्य है।

हिन्दी नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध स्पष्ट कर रंगमंच के विकास पर यहाँ दृष्टिपात किया गया है । यह प्रस्तुत होय प्रबन्ध अभिनय की दृष्टि से हिन्दी नाटकों का अध्ययन का उपसंहार है । इन्हीं स्थापनाओं की शिद्धि प्रस्तुत प्रबन्ध में की गयी है । इस दिशा में जो उपलब्धियाँ हैं, उनपर भी संक्षेप में विचार करना आवश्यक है ।

अभिनय की दृष्टि से हिन्दी नाटकों पर बहुत कम विचार किया गया है । प्रस्तुत अध्ययन में हिन्दी रंगमंच के निर्माण की दिशा में कुछ सुझाव दिए गए हैं , जैसे वातावरण निर्माण में तो निश्चय ही बहुत अधिक कुछ प्राप्त हो सकता है । हिन्दी रंगमंच आज पत्र-पत्रिकाओं पर निर्भर हो गया है । प्रस्तुत प्रबन्ध रंगमंच और पत्र-पत्रिकाओं के मध्य की कड़ी का कार्य करे, यही प्रयत्न किया गया है । हिन्दी राष्ट्रभाषा पर राष्ट्रीयकरण और भावनात्मक स्तर का दायित्व है । यह कार्य रंगमंच के द्वारा सम्पन्न हो सकता है । रंगमंच का कुतर्क राष्ट्रीय स्वं भावात्मक रूप इस प्रयास से उभर लैगा ऐसा विश्वास है ।

परिशिष्ट
- - - -

सहायक ग्रन्थ-सूची

(हिन्दी)

- | | |
|---|--|
| १- अभिनव नाट्य शास्त्र | -- पं० सीताराम कुर्वेदी |
| २- वरसु का काव्यशास्त्र | -- डा० नैन्दु |
| ३- वायुमिक हिन्दी नाटक | -- " " |
| ४- वायुमिक नाटकों का मनोविज्ञान-
निक अध्ययन । | -- गणेशदास गौड़ |
| ५- वायुमिक साहित्य | -- नन्ददुलारे बाबईयी |
| ६- वाच के लोकप्रिय हिन्दी कवि
वासनहाउ कुर्वेदी । | -- हरिदुष्का 'प्रेमी' |
| ७- इतिहास के स्वर | -- डा० रामकुमार वर्मा |
| ८- स्कांकी कला | -- रामयजन सिंह प्रभ |
| ९- स्कांकी कला | -- डा० रामकुमार वर्मा |
| १०- स्कांकी नाटक | -- अरनाथ गुप्त |
| ११-कला साहित्य और समीक्षा | -- महीरथ मिश्र |
| १२-काव्य कला तथा अन्य विषय | -- जयशंकर प्रसाद |
| १३-चातुर्विज्जा | -- डा० रामकुमार वर्मा |
| १४-तपस्विनी | -- डा० अरनाथ सिंह |
| १५-वसन्त | -- बाबाय बनन्क्य हिन्दी टीका भीलासंर-
म्यास । |
| १६-नाटक की परत | -- एच०पी० सत्री |
| १७-नाटक और रंगमंच | -- रामकुमार |
| १८-नाटक के तत्त्व मनोविज्ञानिक
अध्ययन । | -- डा० कमलिनी मेहता |
| १९-नाटक साहित्य का अध्ययन | -- कुरुकुमा बनसी |
| २०-नाट्यकला | -- डा० सुबोध |
| २१-नाटककारों के चरित्र | -- डॉ० श्रीरामा बर |

- २२- नाट्यकला नीमांसा — डा० गोविन्ददास
- २३- नाटकीय साहित्य की भारतीय - — डा० स्वामी प्रसाद द्विवेदी
परम्परा और वसरूप ।
- २४- नाट्य स्मिता — डा० वसंत जोशी
- २५- नाट्यशास्त्र — भरतमुनि
- २६- पूर्वी भारतीय साहित्य — श्रीमान्ध गुप्त
- २७- प्रसाद के नाटक — परमेश्वरीठाठ गुप्त
- २८- प्रसाद के नाटकों का सांस्कृतिक अध्ययन — डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा
- २९- प्रसाद की नाट्यकला और व्यासस्तु — जगन्नाथप्रसाद शर्मा
- ३०- प्रसाद के नाटक — डा० रामरत्न मटनागर
- ३१- भारत नाट्यशास्त्र में नाट्य शास्त्रों के रूप । — डा० रामगोविन्द बन्ध
- ३२- भारतीयकालीन नाट्य साहित्य — डा० गोपीनाथ तिवारी
- ३३- भारतीयकालीन हिन्दी नाट्यसाहित्य — डा० आनन्द शुक्ल
- ३४- भाषाशास्त्र — डा० आनन्द शुक्ल
- ३५- भारत में विवेकानन्द — डा० आनन्द शुक्ल
- ३६- भारतीयकालीन हिन्दी नाट्य परम्परा — डा० आनन्द शुक्ल
और भारतीय ।
- ३७- रंगमंच — डा० श्रीकृष्णदास
- ३८- रंगमंच और नाटक की भूमिका — डा० श्रीनारायणठाठ
- ३९- रक्त रश्मि — डा० रामकुमार वर्मा
- ४०- रश्मि — डा० रामकुमार वर्मा
- ४१- रक्त रश्मि — डा० रामकुमार वर्मा
- ४२- रक्त रश्मि — डा० रामकुमार वर्मा
- ४३- रक्त रश्मि — डा० रामकुमार वर्मा
- ४४- रक्त रश्मि — डा० रामकुमार वर्मा
- ४५- रक्त रश्मि — डा० रामकुमार वर्मा
- ४६- रक्त रश्मि — डा० रामकुमार वर्मा

४७-विचार कौन

— डा० रामकुमार वर्मा

४८-संस्कृत नाटक

— ए०बी० कौथ

४९-साहित्य द्रव्य

— विश्वनाथ

५०-साहित्य के पुस्त

— गजानन कर्मा

५१-साहित्य सुषमा

— से०नन्दकुमार बाजपेयी ठक्कुरनारायणमि

५२-सेठ गोविन्ददास के नाटकों का जाँचीपना-

— रत्नाकुमारी वैद्य

त्क वध्यम ।

५३-कुमारी नाट्य साधना

— राधेन्द्रसिंह गौज

५४-कुमारी नाट्य परम्परा

— श्रीकृष्णदास

५५-हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास

— डा० बक्षरव जीका

५६-हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास

— डा० सीमनाथ गुप्त

५७-हिन्दी नाट्य सिद्धान्त और समीक्षा

— रामगीपाठ सिंह चौहान

५८-हिन्दी नाट्य विमर्श

— मुठाबराय

५९-हिन्दी नाटकों का मूल्यांकन

— कैलाशपति जीका

६०-हिन्दी नाटककार

— जयनाथ नलिन

६१-हिन्दी नाटक की स्पर्शा

— बक्षरव जीका

६२-हिन्दी नाटक साहित्य और रंगमंच की

— दु०चन्द्रप्रकाश

मीमांसा ।

६३-हिन्दी नाटकों का विकासोत्क वध्यम

— डा०शान्तिगीपाठ पुरीहित

६४-हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव

— डा०बीपतिशर्मा त्रिपाठी

६५-हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव

— डा० विश्वनाथ मिश्र

६६-हिन्दी नाटक साहित्य

— प्रवरत्नदास

६७-हिन्दी नाटक साहित्य का जाँचीपनात्क-

— वैद्यपाठ कर्मा

वध्यम ।

६८-हिन्दी नाट्य द्रव्य

— डा० नरैन्द्र

६९-हिन्दी नाट्य साहित्य का विमर्श

— बीमैन्द्र कर्मा

७०-हिन्दी साहित्य का इतिहास

— परमार्तकर हुस "रघु" "

७१-हिन्दी के जयन्तिकाव्यो नाटक

— डा० बक्षरव सिंह

७२- हिन्दी पौराणिक नाटक	-- डा० देवाधि कान्हूय शास्त्री
७३- हिन्दी छांकी और छांकीकार	-- रामचरण महेन्द्र
७४- हिन्दी छांकी	-- डा० सत्येन्द्र
७५- हिन्दी छांकी : उद्भव और विकास	-- रामचरण महेन्द्र
७६- हिन्दी छांकी शिल्पविधि का विकास	-- डा० विद्वनाथ कुमार
७७- हिन्दी काव्य पर बांग्ल प्रभाव	-- रवीन्द्रकाय कर्मा
७८- हिन्दी साहित्य कौशल	-- डा० धीरेन्द्र कर्मा

(कैबी)

१- बीक फाट्टुस इन राइटिंग इन ऐक्ट के	-- वाल्टर प्रिन्स स्न
२- दि वाटें वाफ थिएटर	-- चारा बार्न हर्ट
३- दि थ्योरी वाफ ड्रामा	-- स्कारवि मिनीठ
४- दि संस्कृत ड्रामा	-- एबी० बीच
५- दि टेक्नीक वाफ एक्सपेरिमेंट इन ऐक्ट के	-- चिन्नी बीच
६- दि कन्स्ट्रक्शन वाफ इन ऐक्ट के	-- पर सिविठ बाइरल
७- दि इण्डियन थिएटर	-- चन्द्रमान गुप्ता
८- दि इण्डियन थिएटर	-- बार०के० यादुनिक
९- पौराणिक ड्रामा	-- टी०एस० इण्डिय
१०-रेडियो थिएटर	-- बलिठ नाड
११-यूरोपियन थ्योरी वाफ ड्रामा	-- ब्रिट एवंगलार्के
१२-वाल्किट वाफ वाली ड्रामा	-- एच०इन्सु०पण्डित
१३-दि इण्डियन सेव	-- डा०देवेंद्रनाथ दास गुप्ता
१४-ड्रामा	-- एच०इन्सु
१५-के मैकिंग	-- विठियन बारन
१६-ड्रैमेटिक वेल्थ	-- डी०डी० मोष्टेन्द्र
१७-ड्रैमेटिक टेक्निक	-- बी०बी०केर
१८-ड्रैमेटिकड्रामा	-- मिनीठ

१६- फ्योरी वाफ हुमा	-- बेष्टी एण्ड मिड
२०- दि स्ट्रिट वाफ ट्रेडिङ	-- हर्बर्ट वे० मुखर
२१- टाइट्स वाफ ट्रेडिङ हुमा	-- वेथम
२२- वीस्टोटेडिफन फ्योरी वाफ कामेडी	-- सल्लुपर
२३- दि ड्राफ्टमेनशिप वाफ बन हेमट से	-- परसबल बाइल्ल

पत्र-पत्रिकाएं

नाम	प्रकाशन स्थान
१- बाडीकना	दिल्ली
२- क.स.ग.	प्रयाग
३- नयी चारा	फटना
४- नया पथ	लखनऊ
५- नवमीत	दिल्ली
६- मध्यप्रदेश सन्देश	गोपाळ
७- नागपुरी	बम्बई
८- सरस्वती	प्रयाग
९- सम्मेलन पत्रिका	प्रयाग
१०- साहित्य सन्देश	संयुक्तप्रान्त

बालीय नाटक

छेक

कृतिवाँ

१- अमृतदाय

२- उदयशंकर मट्ट

३- उपेन्द्रनाथ 'जलक'

४- जगदीशचन्द्र माधुर

५- जयशंकर प्रसाद

६- जयदीन 'मारीती'

७- नारायण प्रसाद 'बैताल'

८- कवरीनाथ मट्ट

९- नाथनारायण पट्टविही

१०- पं० नाथन कुमल

११- जयचम रावैर

चिंदियाँ की एक काठर

बाहर

मुवितपथ

विज्जनादित्य

हल विजय

मंवर

जल जल रास्ते

झठा घेठा

जंजी दीदी

उड़क

कैद और उड़ान

सर्ग की कलक

जय पराजय

लौजारी

चन्द्रगुप्त

जनातल्लु

जुवस्वामिनी

सुन्द गुप्ता

जन्माष्टक

पत्नी प्रताप

जुगायती

कुम्हारजुन कुद

सीध स्वयम्बर

छवरी के राजर्ष

- १२- डा० रामकुमार वर्मा -- जीहर की ज्योति
विजय पर्व
कछा बीर कृपाज
नाना फटुनबीस
महाराष्ट्र प्रताप
बशीक का शोक
पूखी का स्वर्ग
- १३- राधेस्वाम कथावाक्क -- बीर बभिमन्यु
अण कुमार
उषा, बभिरुद
परममत्त प्रह्लाद
- १४- रामवृत्त बैनोपुरी -- तथान्त
विजिता
बन्धपाठी
- १५- उर्वाभारायक विव -- बत्सराय
धिन्धुर की चौड़ी
राक्षस का मन्दिर
मुक्ति का रहस्य
अपराधिय
- १६- विनोद रस्तीगी -- नयेहाथ
- १७- डा० सत्येन्द्र -- 'मुक्तियज्ञ', 'प्रायश्चित्त'
- १८- छेड गोविन्ददास -- शेरसाह
कवि
प्रकाश
करीब्य
सत्य में
विष पान
हिमा शायना
रक्षा बन्धन
बोहास
- १९- बलिष्ठा 'प्री' --